Prof. V. SEZEMANAS

Estetika



MINTIS • VILNIUS • 1970

Norėdama pagerbti buvusio savo nario prof. V. Sezemano šviesų atminimą ir manydama, kad jo moksliniai veikalai turi neabejotiną išliekamąją vertę, Vilniaus V. Kapsuko universiteto Filosofijos katedra nutarė parengti spaudai svarbiausius jo darbus iš estetikos.

Šios knygos išleidimas yra daugelio žmonių, visų pirma jos spec. redaktoriaus doc. A. Lozuraičio, kruopštaus ir sąžiningo darbo rezultatas. Daug širdies į šį darbą įdėjo doc. K. Rickevičiūtė ir vyr. dėst. I. Ledas.

Esame giliai dėkingi doc. J. Girdzijauskui, J. Tumeliui ir kitiems, prisidėjusiems prie šios knygos išleidimo, o ypač akademikui V. Žirmunskiui, parašiusiam knygai įžanginį žodį.

Taip pat jaučiame malonią pareigą padėkoti „Minties" leidyklai už savalaikį ir kultūringą knygos išleidimą.

VILNIAUS V. KAPSUKO UNIVERSITETO
FILOSOFIJOS KATEDRA

Redagavo filosofijos mokslų kand. *A. Lozuraitis*

V. SEZEMANUI ATMINTI

Jauno filosofo, Peterburgo universiteto privatdocento Vosyliaus Sezemano vardas revoliucijos išvakarėse buvo gerai žinomas Peterburgo moksliniam jaunimui, besidominčiam filosofijos, meno ir literatūros klausimais.

V. Sezemanas gimė 1884 metais Vyborgo mieste, Suomijoje, gydytojo šeimoje. Jo tėvas buvo Suomijos švedas, motina — Peterburgo vokietė. 1896—1902 m. V. Sezemanas mokėsi Jekaterinos vokiečių gimnazijoje Peterburge, kur gavo puikų klasikinį išsilavinimą; 1903—1909 m. jis tęsė mokslus Peterburgo universiteto Istorijos ir filologijos fakultete ir baigė jį, įgijęs filosofo ir filologo klasiko kvalifikacijas.

Paliktas universitete filosofijos katedros aspirantu, V. Sezemanas filosofijos studijas tęsė Vokietijoje: dvejus metus (1909—1911) klausė paskaitų Marburgo, o vėliau Berlyno universitete. Tais laikais Vokietijos, šios „filosofijos šalies", žavesys buvo labai didelis, ir savo specialybės gilinimas vokiečių universitetuose buvo kone privalomas dalykas. Būdami jauni, Vokietijoje įvairiu laiku studijavo tarybiniai filosofai: prof. V. Asmusas, psichologas S. Rubinšteinas, teisės filosofas N. Boldyriovas, literatūros teoretikas B. Engelgartas ir kiti; tos pačios kartos mokslininkai — vėliau emigravę į užsienį — S. Gesenas ir F. Stepūnas; Rusijoje savo mokslus pradėjo ir tęsė Vokietijoje žymus vokiečių filosofas N. Hartmanas (1882—1950), V. Sezemano mokyklos laikų draugas, likęs jo bičiuliu visą gyvenimą; neatsispyrė tam žavesiui ir poetai Andrejus Belas bei Borisas Pasternakas, įvairiu laiku studijavę filosofiją Marburge.

Svarbiausi piligrimystės centrai buvo Marburgas (H. Kohenas ir P. Natorpas) ir Fraiburgas (H. Rikertas, vėliau E. Huserlis). Čia vyravo naujausios neokantinio idealizmo formos, atstovaujamos didelį autoritetą turinčių Marburgo ir Fraiburgo filosofinių mokyklų. Drauge vis labiau ryškėjo bendroji neokantinio „metodologizmo" krizė, siekimas nukreipti filosofiją nuo pažinimo metodų tyrimo į patį pažinimo objektą. Toks „ontologizmas" buvo būdingas E. Huserlio ir jo mokinių fenomenologijai, jis

pasireiškė ir to meto jaunų rusų filosofų darbuose, nulėmęs ir V. Sezemano minties kryptį.

Grįžęs į Peterburgą, V. Sezemanas kurį laiką dirbo vidurinėje mokykloje filosofijos dalykų ir senovinių kalbų dėstytoju. Šį darbą nutraukė karas, kuriame V. Sezemanas dalyvavo (1914—1915) savanoriu sanitaru Raudonojo kryžiaus būryje. Nuo 1915 iki 1917 metų jis skaitė paskaitas Petrogrado universitete kaipo filosofijos katedros privatdocentas. 1919 m. jis išrenkamas Saratovo universiteto (tuo metu tapusio vienu iš stambių tarybinio filologijos ir istorijos mokslo centrų) docentu. Čia jis dirbo iki 1921 metų vasaros. Grįžęs į Petrogradą tęsti pedagoginio darbo, jis, kaip gimęs Suomijoje ir tuo pačiu jos pilietis, netrukus gavo leidimą važiuoti ten aplankyti savo sergančią motiną. Tačiau, greitai tapę priešiškais, santykiai tarp buržuazinės Suomijos ir Tarybų Sąjungos šią trumpą, kaip jis manė, išvyką pavertė ilgalaike nesavanoriška emigracija. V. Sezemanas buvo priverstas pasilikti su šeima Helsinkyje, iš ten persikėlė į Berlyną ir pagaliau 1923 m. buvo pakviestas į Kauną naujojo Lietuvos universiteto filosofijos katedros profesorium. Lietuva jam tapo antrąja tėvyne, čia jis rado palankias sąlygas dirbti mokslinį ir pedagoginį darbą. Keletą dešimtmečių jis dėstė filosofiją iš pradžių Kaune, o paskui Vilniuje, tapusiame Tarybų Lietuvos sostine. Apie vaisingą jo, kaip lietuvių mokslo ir kultūros darbuotojo, veiklą smulkiau papasakos šioje knygoje naujieji jo mokiniai ir draugai.

Būdamas jaunas, V. Sezemanas rusų kalba iš estetikos atspausdino tik du straipsnius: pirmąjį — «Эстетическая оценка в истории искусства (К вопросу о связи истории искусства с эстетикой)» — Petrograde, filosofijos žurnale „Мысль" (1922, Nr. 1); o antrąjį — «Природа поэтического образа"— Kaune, „Humanitarinių mokslų fakulteto raštuose" (kn. I, 1925). Šioje knygoje abu straipsniai spausdinami lietuvių kalba šalia jo paskaitų kurso, skirto pagrindinėms estetikos problemoms ir skaityto Lietuvos universitetuose.

Kaip filosofas, V. Sezemanas pagrindiniu tyrinėjimo objektu iš pat savo kūrybinio kelio pradžios pasirinko estetiką. Tokia orientacija atitiko bendrą siekimą konkretizuoti filosofinius tyrimus atskirų specialiųjų mokslų pamatu. Nagrinėti estetikos klausimus V. Sezemanas buvo gerai pasiruošęs savo bendruoju išsilavinimu, kultūrinių interesų ratu bei skoniu. Būdamas plataus akiračio žmogus, jis pažino ir mėgo muziką ir dailę, gerai mokėjo kalbas — senovines ir naująsias, studijavo antikinę literatūrą, žavėjosi poezija — vokiečių ir ypač rusų, klasikine ir šiuolaikine (citatos iš A. Puškino, F. Tiutčevo, A. Bloko, A. Achmatovos ir daugelio kitų ne kartą pateikiamos jo straipsniuose kaip tikrojo meno pavyzdžiai). Jis susi-

domėjęs sekė literatūrinius ano meto ginčus, ypač teorinius darbus rusų formalistų, kuriuos jis gerbė, bet kartu labai principingai kritikavo. Iš tuolaikinių estetikos veikalų jis daugiausia rėmėsi Broderio Christijanseno „Meno filosofija", kuri tada neseniai buvo išversta į rusų kalbą (1911), ypač jo „dominantės" teorija ir „diferencialinių pojūčių" vaidmens meno raidoje aiškinimu (tas sąvokas perėmė ir to meto literatūros teoretikai, pvz., J. Tynianovas).

Straipsnis „Estetinis vertinimas meno istorijoje" geriausiai atspindi estetines-filosofines jaunojo V. Sezemano pozicijas. Jis skirtas meno ir literatūros specialistams, nagrinėjantiems konkrečius meno kūrinius, jame norima parodyti, kad estetika yra konkrečių istorinių meno tyrinėjimų filosofinis pagrindas. Autorius pradeda nuo betarpiško meninio suvokimo, kurį jis laiko bet kokios estetinės analizės ir kritikos pagrindu. „...Mokslinė analizė betarpiškai (imanentiškai) kyla iš meninio suvokimo ir yra objektyvus estetinės jo prasmės aiškinimas" (p. 304). Šitas sąvokinis aiškinimas atskleidžia meno kūriniuose jiems būdingą „struktūrinį ir organinį vieningumą". „Elementai ir faktoriai egzistuoja tiktai kūrinio visumoje ir tiktai jos ribose. Todėl estetinė jų prasmė išplaukia iš jų santykio su kompozicijos visuma" (p. 306—307). Tų elementų bei išraiškos priemonių reikšmę nulemia vidinė jų teleologija — atitikimas bendram meniniam uždaviniui.

Taigi morfologinis meno kūrinio aprašymas, paprastas atskirų meninės išraiškos priemonių ir kompozicinių elementų išskaičiavimas dar nėra, V. Sezemano nuomone, „stilistinė analizė tikrąja šio žodžio prasme", ir jeigu formos tyrimai tuo ir baigiasi, tai „jie tikrai nusipelno dažnai jiems daromo priekaišto, kad meno kūrinyje neužčiuopia paties svarbiausiojo dalyko — jo «dvasios»" (p. 306).

Morfologiniam, formaliam-aprašomajam požiūriui į meno kūrinį autorius priešpastato estetinį požiūrį. Tuo pagrindžiama ir pateisinama estetikos ir jos „sąvokų, kategorijų ir principų" reikšmė stilistinei ir istorinei meno kūrinio analizei.

Aš neturiu galimybės pasekti čia tolesnę raidą šių pradinių V. Sezemano principų, kurie tapo jo paskaitose išdėstytos estetinės sistemos pagrindu. Tai padarė baigiamojo straipsnio autorius. Tačiau kaip senas V. Sezemano draugas, tur būt, vienas iš nedaugelio dar gyvų jo jaunystės bičiulių, ir kaip jo gyvenimo bei veiklos Petrograde, Saratove bei Leningrade liudininkas, aš negaliu baigdamas netarti keleto žodžių apie jį kaip žmogų ir drauge kaip mokslininką, nes tie dalykai jo paveiksle neatskiriamai susiję.

V. Sezemanas liko mano atmintyje tikro mąstytojo — atsidavusio minties stichijai ne tik savo kūryboje, bet ir gyvenime — pavyzdžiu. Tai buvo didžiai taurus, sąžiningas ir teisingas, didelės moralinės ištvermės žmogus, kokį galima įsivaizduoti idealų mąstytoją. Jis buvo be galo kuklus, niekad nesiekė išorinio efekto ir pamažu atsiskleisdavo tiktai tiems, kurie jį artimai pažinojo. Kalbėdavo jis lėtai, tarytum pasverdamas savo žodžius, neskubėdavo daryti išvadų ir neprimesdavo jų kitiems, mąstė visuomet nuodugniai bei giliai, ir jo sprendimais buvo galima pasikliauti.

Man norėtųsi pažymėti dar vieną jo dvasios bruožą — gilią meilę savo pirmajai tėvynei, meilę, kuri jame išliko visą gyvenimą. Pusiau vokietis savo kilme ir auklėjimu, jis karštai, atsidavusiai mylėjo Rusiją, rusų mokslą, literatūrą, meną ir rusų žmones, kurių tarpe jis, gyvas būdamas, turėjo pačių artimiausių draugų bei bičiulių. Jis išėjo savanoriu į karą su vokiečiais, nors, kaip gimęs Suomijoje, ir buvo atleistas nuo karinės tarnybos rusų armijoje. Beveik atsitiktinai išvykęs iš Tarybų Sąjungos ir gyvendamas už jos ribų, jis dažnai moksliniais tikslais atvažiuodavo į Leningradą bei Maskvą — susipažinti su pedagogikos ir pedagoginės praktikos raida Tarybų Sąjungoje ir palaikyti artimą ryšį su tarybinio mokslo atstovais. Naująją tėvynę savo sąmonėje jis nepriešpastatydavo senajai. Ir negalima nesidžiaugti, kad Lietuvos universitetas dabar deramai jį pagerbia, rūpestingai leisdamas jo mokslinį palikimą.

Akademikas V. Žirmunskis

PRATARMĖ

Šis veikalas, skirtas pagrindinėms estetikos problemoms gvildenti, išaugo iš kurso, kurį autorius skaitė keletą kartų Lietuvos universitetuose, Kaune ir Vilniuje. Autorius duoda ne tik mūsų laikų estetikos išvadų santrauką, bet ir remiasi savo paties tyrinėjimais. Suprantama, jog ne visi skyriai vienodai apdoroti, kad autorius kiek ilgiau apsistoja ties tais klausimais, kuriais jis labiausiai domėjosi. Tačiau veikalas, gal būt, ir toks, koks jis yra dabar, bus naudingas Lietuvos šviesuomenei, padėdamas jai susigaudyti estetikos problematikoje ir kritiškai įvertinti visą dabartinių estetikos teorijų įvairovę.

Iki šiol estetikos problemos marksistinėje literatūroje buvo palyginti mažai nagrinėjamos. Šioje srityje dar negalima kalbėti apie išbaigtą teoriją, kuri visus estetikos klausimus aiškintų iš marksistinės pasaulėžiūros pozicijų. Tuo tarpu tėra nubrėžti tik bendrieji tokios teorijos bruožai. Trumpai suglaudus, juos galima taip apibūdinti. Menas, lygiai kaip ir mokslas, vaizduoja tikrovę, bet nuo mokslo skiriasi savo vaizduosena. Tikrovės sąvoka čia suprantama plačiausia prasme: ji apima ne tik visą išorinį ir vidinį žmogaus patyrimą (visa tai, kas iš tikrųjų yra ar buvo), bet ir tas realias galimybes, kurios glūdi žmogaus aplinkos ir jo gyvenimo vidinėje sąrangoje. Štai kodėl menui nesvetima ir romantika, svajonė; jam prieinamas net fantastiškumas tose ribose, kurias nubrėžia tikrovės prigimtis. Vadinasi, meno kūrinys neturi nutolti nuo tiesos, bet meninė tiesa nesutampa su moksline tiesa, nes remiasi kitu tikrovės aspektu, kurį, priešpastatant objektyviai realybei, galima pavadinti *estetine* tikrove. Estetinės tikrovės ypatybes nulemia šie pagrindiniai momentai:

1. *Meninė vaizduosena*, kuri naudojasi ne abstrakčiomis sąvokomis, kaip mokslas, o jutiminiais vaizdais, iš kurių aiškumo ir intensyvumo kyla meno paveikumas.

2. *Žmogaus prigimtis*. Tiktai žmogus sugeba suvokti grožį ir atkurti jį meno veikaluose. Todėl ir menas vaizduoja tikrovę tokią, kokia ji atrodo žmogui, kokia ji atsispindi jo viduje. O kadangi žmogus yra ne tik pažįstanti, bet ir veikianti bei jaučianti būtybė, tai ir menas nesitenkina vieno arba kito objekto (reiškinio, įvykio) vaizdavimu, o kuriamuosiuose vaizduose įkūnija tuos jausmus, emocijas, nuotaikas ir mintis, kuriais žmogus atsiliepia į gautus iš išorės įspūdžius. Šia prasme kiekvienas meno kūrinys kažką *išreiškia*. Tai, ką jis išreiškia, drauge su tuo, ką jis vaizduoja, sudaro meno kūrinio *turinį*, kurį galima vadinti ir *idėja*. Tačiau, kai kalbama apie meno kūrinio idėją, šitas terminas vartojamas ne įprastine logine prasme; tatai toli gražu ne visuomet idėja, kuri galėtų būti nusakoma bei išreiškiama tolygia sąvokine forma (pvz., muzikoje, dekoratyvinėje tapyboje, architektūroje ir net lyrinėje poezijoje). Todėl, autoriaus manymu, meno kūrinio turiniui nusakyti labai tinka ir terminas „prasmė". Būdamas raiškus (ekspresyvus), meno kūrinys yra ir prasmingas. Jei jo idėjai priskiriama loginė reikšmė, estetika neišvengiamai pakliūva į nesuderinamą su estetiniais fenomenais racionalizmą.

3. *Meno kūrinio forma*. Estetiniam įspūdžiui sukelti vien vaizdingumo neužtenka. Be to, pačiuose vaizduose turi būti įkūnytas tam tikras *matas* (simetrijos, proporcijų, ritmo ir kitų dalykų pavidalu), kuris suteikia jiems specifiškai estetinį paveikumą. Meninė forma itin aiškiai rodo, kad estetinis vaizdas nėra grynai subjektyvus dalykas. Nors jis egzistuoja tik žmogaus sąmonėje, tačiau grindžiamas *paties objekto* ypatybėmis. Meninė forma ne tik išauga iš vaizduojamojo objekto jutiminio pavidalo, bet ir pajungia dorojamosios medžiagos savybes ir dorojimo techniką. Todėl estetikos pamatas negali būti grynai subjektyvus bei psichologinis. Turinio ir formos vienybė yra ne išorinė, o vidinė, *organiška*. Tai reiškia: turinys, išvystydamas atitinkamą formą, įauga į ją, o forma savo ruožtu suteikia turiniui su jos galimybėmis besiderinantį aspektą. Jų santykis yra *dinaminis, dialektinis*: turinys pereina į formą, o forma į turinį.

Tačiau marksizmas primygtinai pabrėžia, kad estetikos klausimus galima spręsti tik siejant su žmonijos *istorine raida* ir su esamąja istorine situacija. Žmogus yra istorinė ir visuomeninė būtybė. Jo pasaulėžiūra kinta, kintant ekonominei, socialinei ir politinei santvarkai. Todėl kiekviena kultūros epocha turi savitus grožio idealus ir meninės vertės kriterijus, kurie atsispindi atitinkamose estetikos teorijose. Kai taip yra, tai ir tie grožio idealai, kaip ir jų teoriniai aiškinimai, tėra *reliatyvūs* ir galioja vien tam kultūros tarpsniui, kuriame atsirado ir susiformavo. Ta-

čiau tai nereiškia, kad marksizmas pritaria estetiniam *reliatyvizmui*. Kaip pasiekto mokslinio pažinimo laipsnio santykinumas neprieštarauja tam, kad jis, nors ir netobulai, išreiškia objektyvią tiesą (tikrovę), taip net ir skirtingiausiuose grožio idealuose ir meno formose glūdi tam tikras *bendras branduolys*, kuris sąlygoja grožio ir meno specifiką [1]. Jis, tas branduolys, priklauso ne nuo vaizduojamos tikrovės — juk ji kinta,— o tik nuo menui būdingos vaizduosenos. Tai aiškėja jau iš to, kad praeitų kultūros epochų meno kūriniai ir mūsų laikais nenustoja estetinės vertės, nors ir nebeatitinka tų reikalavimų, kurie keliami šių dienų meno kūrybai. Kitaip nebūtų suprantama, kaip galima grožėtis tokiais poezijos, tapybos, architektūros kūriniais, kurie priklauso net tolimai praeičiai (pvz., senovės graikų, egiptiečių, kinų ir kitų kultūrai). Be to, naujam kultūros tarpsniui prasidėjus, praeities menas vienu ar kitu būdu yra išeities taškas tolesnėms kūrybinėms pastangoms. Kiekvienu atveju meno pažanga neįmanoma, neįsisavinus anksčiau šitoje srityje pasiektų laimėjimų. Todėl marksizmas pripažįsta, kad socialistinė kūryba turi panaudoti visa tai, kas buržuaziniame mene yra tikrai vertinga. Atseit, kiekviename estetiniu atžvilgiu reikšmingame kūrinyje yra įkūnytos tam tikros vertybės, kurios iškyla viršum jo istorinio ribotumo bei reliatyvumo. Šis dėsnis lygiai dera ir kūrinio formai, ir turiniui: formai — kiek ji apibrėžia specifinę meno vaizduosenos prigimtį, turiniui — kiek jis atitinka estetinę tiesą ir iškelia tą vaizduojamojo objekto aspektą, kuris derinasi su menine forma [2].

Pirmasis teorinės estetikos uždavinys yra išaiškinti šitą besąlygišką grožio ir meno esmę, ir, tik išsprendusi šį uždavinį, ji gali nušviesti vidinę meno raidą ir skirtingų jo stilių bei krypčių priklausomybę nuo kintančių ekonominių ir socialinių aplinkybių. Estetinė teorija, kuri kreipia dėmesį tiktai į istorinį meno reliatyvumą ir nepaiso bendros esminės jo struktūros, pasireiškiančios visais pasikeitimais, neišvengiamai pakliūva į estetinius fenomenus suprastinantį *sociologizmą*.

Tačiau kaip išdėstyta estetikos koncepcija derinasi su marksizmo teze, pagal kurią kiekviena estetikos teorija yra pagrįsta tam tikros socialinės klasės pažiūromis, ir kad marksistinė estetika turi būti partinio pobūdžio? Autoriaus supratimu, ši tezė turi dvejopą reikšmę. 1. Ji iškelia *istorinį* estetikos teorijų *aspektą*. Priklausydama tam tikrai epochai, atstovaudama tam tikros socialinės klasės ideologijai, kiekviena teorija tėra vienašališka, reliatyvi ir apribota savo laikotarpio akiračio. Bet tai nereiškia, kad ji neturi jokios objektyvios vertės. Būdama ir netobula, ji gali teisingai iškelti vieną arba kitą estetinių reiškinių pusę. 2. Kad estetika neatitrūktų nuo gyvenimo, ji turi ypač kreipti dėmesį į tuos

aktualius uždavinius, kurie esamuoju momentu iškyla prieš menininką-kūrėją, ir išaiškinti teorinį jų pamatą (pvz., kokia meno kryptis labiausiai tinka socialistinės kultūros išsivystymui bei paplitimui). Tačiau ir šituos, su praktiniu kultūriniu darbu susietus uždavinius estetika įstengs tinkamai išspręsti tik pagrįsdama savo išvadas nuodugnia meno prigimties analize. Todėl net ir mūsų revoliucinio lūžio laikais pamatiniams estetikos klausimams skirto veikalo pasirodymas, mūsų nuomone, yra visiškai pateisinamas.

Tenka dar pažymėti, kad autorius terminą „estetika" vartoja platesne prasme: tatai — estetinių vertybių mokslas, kuris aiškina tiek gamtos grožio, tiek ir meniškumo principus (žr. I skyriaus 1 poskyrį ir IV skyriaus 1, 2, 7 poskyrius). Specifinė meno vaizduosena apibūdinama III skyriaus 1, 2, 3 poskyriuose, formos ir turinio santykiai — III skyriaus 4 poskyryje. Meno ryšys su praktine žmogaus veikla gvildenamas V skyriuje. Istorinė meno raida ir jos santykis su socialine aplinka nagrinėjamas VII skyriuje (žr. ir III skyriaus 4 poskyrį).

Prof. V. *Sezemanas*

[1962 m.]

I SKYRIUS

ĮŽANGA

1. ESTETIKOS APIBRĖŽIMAS IR OBJEKTAS

Estetika yra filosofijos šaka, kuri nagrinėja estetinių reiškinių savitumą ir aiškina jų esmę bei reikšmę. Žinoma, toks apibrėžimas yra grynai formalaus ir provizorinio pobūdžio. Jis tik nurodo, kad estetika yra savarankiškas mokslas, turįs savitą objektą. O šis objektas yra viskas, kam priskiriama estetinė vertė. Estetikos sričiai priklauso visų pirma meno kūriniai, nes žmogaus padirbtų daiktų meniškumas reiškia ne ką kitą, kaip estetinę jų vertę. Bet estetinę vertę gali turėti ir visokie gamtos reiškiniai: peizažas, saulėlydis, žmogaus išvaizda, gyvulių lytys, drugių ir gėlių spalvingumas. Tai, kuo reiškiasi estetinė objektų vertė,— vis tiek ar tai būtų meno kūriniai, ar gamtos reiškiniai,— paprastai mes vadiname *grožiu*. Dėl to estetiką galima apibrėžti ir kaip grožio teoriją. Šiuo atveju žodis *grožis* suprantamas plačiausiąja prasme, kuri sutampa su *estetine vertybe* (estetiškumu) ir turi būti skiriama nuo siauresnės šio termino reikšmės, žyminčios tik tam tikrą estetinių vertybių rūšį. Pavyzdžiui, karikatūra gali būti meninio pobūdžio, nors ji ir iškreipia žmogaus išvaizdą, išryškindama kaip tik tai, kas joje negražu. Taip pat ir paveikslo estetinė vertė nemažėja dėl to, kad jis vaizduoja negražų arba net biaurų žmogų. Ką iš tikro reiškia grožis siauresniąja prasme (gražumas) ir kaip jis santykiauja su estetiniu vertingumu, paaiškės vėliau. Apskritai mes savo kurse terminą *grožis* vartosime kaip estetinės vertybės sinonimą. Taigi galima sakyti: estetikos savarankiškumas remiasi tuo, kad grožis (plačiausiąja prasme) yra savita vertybė, kuri iš esmės skiriasi nuo visų kitų vertybių, sąlygojančių žmogaus kultūrinį gyvenimą bei veiklą — ekonominių, dorovinių (gėrio), teorinių (tiesos). Koks yra grožio savitumas, turi išaiškinti estetinių reiškinių analizė. Vieną jo esminę ypatybę rodo pats terminas „estetika"; jis yra kilęs iš graikų kalbos ir reiškia 1) tai, kas priklauso juntamų daiktų sričiai; 2) mokslą, tyrinėjantį šią sritį. Terminas „estetika" grožio teorijos prasme į filosofiją buvo įvestas A. Baumgarteno (1754 m.) — racionalistinės Ch. Volfo mokyklos

pasekėjo [3]. Jis tuo norėjo pabrėžti, kad grožis tesireiškia juntamojo pasaulio ribose ir šiuo ypatumu skiriasi nuo tiesos ir dorumo (moralinio gėrio).

Iš šių pasakymų aiškėja, kad estetikos objektas iš esmės yra *vertingas*, kad jis yra tam tikros vertybės (grožio) turėtojas. Tai reiškia: tas sąmonės aktas, kuris suvokia objektą, tuo pačiu metu jį vertina, pripažįsta estetinę jo vertę. Bet pati estetika, taip pat kaip ir etika bei logika, yra grynai teorinis mokslas; ji ne įvertina savo objektą, o tik gvildena bei išaiškina tas sąlygas, nuo kurių priklauso objekto vertingumas. Ir taip pat, kaip etika ir logika, ji yra filosofinė disciplina, nes neapsiriboja vienos arba kitos estetinių reiškinių srities aprašymu ir tyrinėjimu, o imasi iškelti grožio esmę, tą pagrindą, kuris padaro grožį tuo, kas jis yra.

2. KEBLUMAI, SU KURIAIS SUSIDURIA ESTETIKA

Dėl to, kad estetikos objektas yra vertingas dalykas, prieinamas tik ypatingam suvokimo bei vertinimo aktui, kyla visa eilė keblumų, kuriuos reikia išaiškinti, norint surasti estetikai tvirtą mokslinį pagrindą.

A. GROŽIO KRITERIJUS

Jei grožis yra tam tikra vertybė, kuri priskiriama meno kūriniams arba gamtos ir žmogaus gyvenimo reiškiniams, tai jis priklauso ne tik nuo paties objekto prigimties, bet ir nuo subjekto, kuris, suvokdamas objektą, jaučia ir pripažįsta jo grožį. Tačiau vertinantysis subjektas yra nepastovus, kintamas veiksnys. Tatai kiekvienu atveju atskiras žmogus, priklausąs kuriai nors istorinei epochai ir kultūrai. Jo vertinimo kriterijus sąlygojamas visų pirma tos epochos arba kultūros ypatumų, jos visuomeninės santvarkos, pasaulėžiūros, jos papročių ir praktinių poreikių bei siekimų. Kultūrai kintant, pasikeičia ir jos vertinimo kriterijai (mãtai), jos požiūris į dorovę, teisę, grožį. Tai, ką viena epocha vertina teigiamai, kita nepripažįsta ir pakeičia nauja, gal būt, net priešinga vertybe. Žodžiu, žmonijos istorija byloja, jog visi moralės, teisės, meno kriterijai reliatyvūs ir galioja tiktai vienam arba kitam istoriniam periodui, vienai arba kitai kultūros sferai. Tačiau, palyginti su grožiu, dorovinės ir teisinės vertybės pasirodo daug pastovesnės ir tvirtesnės, nes jos glaudžiai susijusios su aktualiais visuomenės ir individo gyvybiniais poreikiais bei interesais. Todėl tam tikrose ribose joms priklauso neabejotina objektyvi galia. Estetinės vertybės, priešingai, neturi tokio tiesioginio

ryšio su gyvenimo poreikiais ir interesais. Meno kūryba, rodos, nieko nevaržoma, nenormuojama, ir menininko fantazijai, jo išradingumui paliekama neribota laisvė. Todėl estetinių kriterijų reliatyvumas, galima sakyti, yra dvigubas: jie priklauso ne tik nuo konkrečios epochos arba kultūros pasaulėžiūros, bet ir nuo vertinančiojo subjekto individualybės. *De gustibus non est disputandum* („Dėl skonio nesiginčijama"), nes estetinis skonis esąs grynai subjektyvus dalykas. Bet jei taip yra, jei ne tik kiekvienas kultūros laikotarpis, bet ir kiekvienas individas turi savitą estetinį kriterijų, tai ieškoti grožio bendro pradmens būtų bergždžias darbas ir estetikos mokslas būtų neįmanomas. Taip apie estetikos galimybes ir sprendžiama, ypač tų mokslininkų ir filosofų, kurie mano, kad kiekviena teorija, pretenduojanti į tikrą moksliškumą, turi eiti gamtos mokslų pėdomis ir naudotis jų metodais. Jei šitie metodai estetikai negali būti taikomi, tai tenka pripažinti, jog jai stinga objektyvaus pagrindo ir jai niekuomet nepavyks pasidaryti mokslu tiksliąja šio žodžio prasme. Tokią pažiūrą į estetiką, rodos, patvirtina ir jos istorija: viena grožio teorija prieštarauja kitai, ir iki šiol neatsirado tokios koncepcijos, kuri visų būtų vienodai pripažįstama.

Antra vertus, ir menininkai dažnai skeptiškai žiūri į estetiką. Jai, sako, gyvasis menas esąs svetimas ir nerūpi tai, kas pačiam menininkui svarbu ir reikšminga. Tatai teorija, kuri arba nieko neduoda praktikai, arba nustato tokias grožio normas, kurios niekaip nepadeda meninei kūrybai, o priešingai, net varžo jos laisvę. Todėl ypač estetikai gali būti taikomi Mefistofelio žodžiai: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum". („Pilka, brangusis drauge, bet kokia teorija, ir žaliuoja vien auksinis gyvenimo medis".)

Ar šie priekaištai estetikai pamatuoti? Pamėginkime tai išsiaiškinti. Mokslinė estetika, sakoma, neįmanoma, nes grožis esąs subjektyvus dalykas. Bet ką reiškia šis subjektyvumas? Iš to, kad grožis pasireiškia tiktai jį suvokiančiam ir vertinančiam subjektui, dar negalima spręsti, kad vertinimo aktas priklauso tiktai nuo individualių subjekto palinkimų, nuo to, kokia jo nuotaika ir nuožiūra. Ir tai, kas priklauso nuo subjektyvių sąlygų, gali būti objektyvu, jei šitos sąlygos glūdi bendroje paties subjekto prigimtyje arba esminiuose jo santykiuose su objektu. Šia prasme kultūros visos vertybės yra objektyvios, nors ir neįmanomos be jas sukuriančio ir suvokiančio subjekto, ir gali pasidaryti mokslinio pažinimo objektu. Žinoma, vertybių mokslai iš esmės skiriasi nuo tų mokslų, kurie tyrinėja gryną, nesusietą su vertybėmis būtį, ir šis skirtumas priklauso nuo nepaprastos jų objekto prigimties. Todėl ir vertybių mokslų metodai negali sutapti su gamtos mokslų metodais, nes ne

metodas apsprendžia objektą, o objektas apsprendžia metodą. Reikalauti, kad etika ir estetika vadovautųsi gamtos mokslų metodais,— tai reiškia imtis estetinių ir etinių fenomenų tyrinėjimo iš tokio požiūrio, kuris neleidžia išvysti ir užfiksuoti kaip tik šių fenomenų charakteringų ypatybių. Apskritai vertybių mokslų negalima matuoti gamtos mokslų matu, ir klausimas, ar estetika yra tikras mokslas ir turi objektyvų pagrindą, negali būti išspręstas, nurodant grožio priklausomybę nuo subjekto ir istorinį estetinių kriterijų reliatyvumą. Kad meno istorija ir jo raida nesąlygojama tiktai atsitiktinių išorinių aplinkybių ir nieku neriboto meninės vaizduotės žaismo, liudija toks neabejotinas reiškinys kaip *stilius*. Kiekviena epocha ir kiekvienas menininkas turi savitą stilių, ir kiekvienas stilius pasirodo esąs tam tikra organiška vienybė, kuri, kad ir kitėja įvairiausiais būdais, gali būti apytiksliai apibrėžta. Dėl metodo keblumų, su kuriais susiduria estetika, ji nėra blogesnėje padėtyje, negu, pavyzdžiui, etika. Bet panašių sunkumų sutinka ir kiti mokslai, netgi gamtos mokslai. Kiekvieną kartą, kai jie atranda naują esminę objekto ypatybę, tenka atitinkamu būdu pakeisti arba patobulinti ir patį tyrinėjimo metodą. Žodžiu, kritiškai apsvarsčius tuos priekaištus, kurie daromi estetikai kaip mokslui, pasirodo, kad nėra tokių aplinkybių, dėl kurių mokslinė estetika būtų neįmanoma.

B. ESTETIKA IR GYVASIS MENAS

Kitokio pobūdžio yra tie motyvai, kurie įteigia menininkams neigiamą nusistatymą estetikos atžvilgiu. Iš dalies jį sukelia nesusipratimas, dėl kurio kalti pirmiausia patys estetikos atstovai, kurie grožio teorijai dažnai suteikia *normatyvinį* pobūdį. Bet estetika, kaip jau buvo pastebėta, savo esme yra teorinis mokslas ir jokiu būdu neturi ir negali nustatyti normų arba taisyklių, kuriomis turėtų vadovautis meninė kūryba. Ji turi tiktai išaiškinti bendras bei esmines grožio sąlygas ir negali numatyti visų tų konkrečių būdų arba kelių, kuriais estetinės vertybės gali būti realizuotos.

Žinoma, kritinis meno kūrinių vertinimas — kiek jis pretenduoja į objektyvią reikšmę — turi remtis, ir iš tikro remiasi (sąmoningai ar nesąmoningai), estetikos iškeliamais principais. Bet to estetinei kritikai pagrįsti toli gražu nepakanka; ji bus tinkama ir vaisinga vien tuo atveju, jei atsižvelgs į kūrybinius menininko užsimojimus ir jo vartojamas realizavimo priemones, t. y. į meninį stilių ir nepaprastą jo įkūnijimo būdą kiekvienu atskiru atveju. Šiuo keliu apskritai ir eidavo tie menininkai,

kurie, besidomėdami meno teorija, stengdavosi įsisąmoninti paslėptus savo kūrybos pradmenis ir netaikydavo estetikai iš anksto nustatytų filosofinių pažiūrų (pvz., Leonardas da Vinčis, G. Lesingas, F. Šileris, J. V. Getė ir kt.). Vis dėlto tenka pripažinti, kad iki paskutinių laikų filosofinė estetika nebuvo glaudžiai ir gyvai susijusi su menu ir apskritai su visu estetiniu patyrimu. Ir šis trūkumas, matyt, ne atsitiktinis, o priklauso nuo pačios estetinio objekto prigimties. Tai galima paaiškinti, palyginant, kaip teorinė refleksija santykiauja, iš vienos pusės, su pirminiais gamtos arba dorovės pažinimo duomenimis, o iš antros pusės — su estetiniu suvokimu.

C. ESTETINIO PERGYVENIMO SAVITUMAS

Pirminis gamtos pažinimo aktas — tai objekto jutiminis suvokimas, arba intuicija. Tolesnis pažinimo žingsnis — analizė, kuri nustato ir registruoja suvokto įspūdžio turinį bei sudėtį. Kiek ši analizė yra sąmoninga ir vadovaujasi pažinimo intencija, tiek ji susieta su refleksija (abstrakčiu mąstymu),— ta prasme, jog leidžia įsisąmoninti ir užfiksuoti suvokimo elementus, dalis ir elementų bei dalių savitarpio santykius. Kadangi analizuojant išskleidžiama ir iškeliama aikštėn vien tai, kas nesuskaidyta forma (potencialiai) glūdi pirminiame suvokime, tai ir analizę lydinti refleksija ne svetima ir ne priešinga pačiam suvokimui, o išauga iš jo visiškai natūraliu būdu. Kitaip sakant, pereinant nuo pirminio įspūdžio prie jį analizuojančios refleksijos gamtos (išorinio pasaulio) moksluose, sąmonės nusistatymas iš esmės nesikeičia ir pažinimo eiga pasilieka tame pačiame plane.

Panašią dalykų padėtį randame ir moralės srityje. Nors dorovinis elgesys grindžiamas ne proto, o valios aktu ir pirminiai dorovinio elgesio akstinai yra emocinio pobūdžio (siekimas realizuoti tam tikrą vertybę), tačiau pats pasiryžimas elgtis taip, o ne kitaip, pritarimas vienam, o ne kitam motyvui, situacijai komplikuojantis, neišvengiamai pereina į motyvų apsvarstymą bei pasirinkimą, t. y. įsiremia į refleksijos aktą. Refleksija šiuo atveju pasidaro esminiu moralinio pasielgimo momentu, ir juo sąžiningesnis žmogus, tuo sąmoningesnis jo elgesys, t. y. tuo didesnę reikšmę jam įgauna refleksija. Vadinasi, ir moralės srityje refleksija gali vykti ribose to paties sąmonės nusistatymo, kuriuo pagrįstas pats dorovinis elgesys.

Visai kitokiu būdu su refleksija santykiauja estetinis suvokimas. Būdingiausias jo požymis yra, be abejo, tai, kad aktyvus vaidmuo čia,

rodos, priklauso ne subjektui, o objektui: estetinis įspūdis, grožis mus patraukia, sužavi ir priverčia visiškai jam atsidėti, kad gerai į jį įsižiūrėtume. Ir juo gilesnis patiriamas įspūdis, tuo labiau mes patenkame objekto valdžion ir, pasidavę jo įtakai, užmirštame save ir visą aplinkinį pasaulį. Tiktai žymiomis valios pastangomis mums pavyksta ištrūkti iš grožio apžavų ir atgauti tą sąmonės laisvę, be kurios neįmanoma jokia refleksija. Vadinasi, estetinis suvokimas (intuicija) iš esmės priešinasi refleksijai, ir, tik išėjus už jos ribų, pakeitus patį sąmonės nusistatymą, galima įsisąmoninti jo pagrindą, t. y. kelti klausimą, kokie yra tie grožio suvokimo ypatumai, nuo kurių priklauso jų estetinė reikšmė bei vertė. Kai tik pradedame reflektuoti (mąstyti, svarstyti), mes jaučiame nebegalį visiškai nugrimzti į gerėjimąsi grožiu ir jau kitokiu būdu žiūrį į tapybos arba skulptūros kūrinį, kitokiu būdu klausą eilėraščių arba muzikos kompozicijos. Iš čia aiškėja, kad estetinis įspūdis pasižymi nepaprastu *betarpiškumu,* ir kaip tik šitas jo betarpiškumas priešinasi refleksijai, kuri savo esme yra tarpinis, netiesioginis proto aktas ir kuri todėl, prisidėdama prie pirminio estetinio suvokimo, iš esmės pakeičia jo pobūdį arba net visiškai jį sustabdo bei panaikina. Šia prasme grynas, t. y. betarpiškas, estetinis įspūdis *nėra racionalus.* Dabar suprantama, kodėl estetika susiduria su keblumais, kurie gamtos filosofijai, logikai arba net etikai yra svetimi. Kaip teorinis mokslas, ji negali apsieiti be refleksijos, vadinasi, negali pasilikti to sąmonės nusistatymo rėmuose, kuriame įsikerojęs estetinio suvokimo betarpiškumas; ji turi ne pergyventi grožį, o stebėti jį iš šalies. Bet, antra vertus, reflektuodama ji turi išlaikyti gyvą tiesioginį kontaktą su tuo savitu grožio pergyvenimu, nes kitaip išleistų iš akių savo tyrinėjimo objektą.

Perėjimą nuo grožio tiesioginio suvokimo prie estetinės refleksijos ir jį lydintį sąmonės nusistatymo pasikeitimą galima palyginti su vertimu iš vienos kalbos į kitą. Toks vertimas — tai žino kiekvienas patyręs vertėjas — nelengvas darbas, ir jis bus tuo sunkesnis, kuo skirtingesnė verčiamųjų kalbų vidinė sąranga ir morfologija. Geras vertėjas turi visų pirma gerai mokėti abi kalbas, ir tą, iš kurios jis verčia, ir tą, į kurią verčia, t. y. jis turi ne tik būti įsisavinęs jų žodyną, bet ir jausti jų dvasią ir stiliaus savitumus. Tiktai tuo atveju jis sugebės verčiamąjį tekstą apvilkti tokia forma, kuri tiksliausiai atitiks originalą ir bus suderinta su tos kalbos, į kurią verčiama, prigimtimi.

Panašų uždavinį turi išspręsti ir mokslininkas, kuris imasi gvildenti esminius estetinio suvokimo ir jo objekto ypatumus. Jis turi, taip sakant, ekspresyvią betarpiško estetinio įspūdžio kalbą išversti į loginę abstrakčių sąvokų kalbą, t. y. sąvokomis nužymėti ir apibrėžti tai, ką grožis mums

apreiškia tiesioginiu pergyvenimu (potyriu). Taip pat kaip ir vertėjas, jis turi vienodai mokėti abi kalbas, vadinasi, jame turi derintis jautrumas grožiui su teoriniu įžvalgumu bei refleksijos aiškumu. Toks dviejų skirtingų, ir net priešingų, gabumų sutapimas pasitaiko gana retai; dažniausiai vienas jų, turėdamas persvarą, nustelbia antrą, ir ši aplinkybė nemažai apsunkina estetinių problemų gvildenimą, trukdydama estetikos pažangą [4]. Filosofas, kuris pripratęs skrajoti abstrakčių minčių srityje, visuomet linkęs estetinių reiškinių aiškinimui taikyti schemas ir sąvokas, priklausančias grynai teoriniam mąstymui ir jam artimoms sritims, ir todėl rizikuoja nepastebėti kaip tik skiriamųjų grožio ypatybių. O menininkas, nepatyręs filosofinės refleksijos pavojų ir suvedžiojimų, lengvai pasiduoda grynai subjektyviai interpretacijai arba apsistoja ties tais paviršutiniais estetinio įspūdžio (objekto) požymiais, kurie stebėtojui visų pirma krinta į akis.

Tačiau visi šitie sunkumai, kad ir labai dideli, nėra neįveikiami. Reikalingas tiktai glaudus bendradarbiavimas tarp filosofų, menininkų ir meno istorikų. Kaip tik šie, pastarieji, gali daug kuo padėti estetikai. Iš vienos pusės, jie valdo visą tą konkrečią medžiagą, apie kurią filosofai paprastai teturi tik trupmeninių žinių, o iš antros pusės, jiems, pripratusiems prie mokslinio tyrinėjimo metodiškumo, lengviau, negu patiems menininkams, iškelti tai, kas sudaro pamatinį meno kūrinių savitumą, ir objektyviai spręsti apie kiekvieno stiliaus estetinius laimėjimus.

3. BETARPIŠKAS ESTETINIS SUVOKIMAS — MEDŽIAGINIS ESTETIKOS PAMATAS

Šiaip ar taip, iš to, kas pasakyta, aiškėja, kad grožio esmę pajėgia kaip reikiant išaiškinti tik ta teorija, kuri remiasi *tiesioginiu estetiniu suvokimu*, t. y. semia gvildenamąją medžiagą iš tikro estetinio patyrimo. O šitas patyrimas savitas, jis nesutampa nei su tuo patyrimu, kuriuo pagrįsti gamtos mokslai, nei su doroviniu patyrimu, nes grožis teprieinamas vien nepaprastam sąmonės nusistatymui. Sąmonei kitaip nusistačius, estetinės vertybės mūsų nebepasiekiamos ir grožio suvokimas (pergyvenimas) nebegalimas. O tada ir estetinė refleksija nebetenka gyvo saito su savo objektu. Atitrūkusi nuo savo empirinio pamato, ji rizikuoja paklysti nepamatuotose konstrukcijose ir supainioti grožį su kitomis vertybėmis (pvz., su gėriu, su tiesa ir kt.). Estetikos istorinėje raidoje galima nurodyti daug tokių teorijų, kurios klysta kaip tik dėl

to, kad nepaiso skiriamųjų estetinio patyrimo ypatybių. Bet ir tais atvejais, kai estetika išauga iš gyvo grožybės patyrimo, ji gali pulti į tam tikrą vienašališkumą, besiorientuodama tiktai į vieną arba kitą meno šaką (sakysime, į poeziją, vaizduojamąjį meną) arba duodama pirmenybę gamtos grožiui ir t. t. Vadinasi, labai svarbu, kad patyrimo plotmė, kuria remiasi estetika, būtų gana plati ir apimtų įvairiausias grožio pasireiškimo sritis.

O jeigu empirinis estetikos pagrindas tvirtas, tai teorinė refleksija ne tik netrukdo ir nežaloja grožio suvokimo, bet gali net jį gilinti, tikslinti ir padėti mums ugdyti estetinį skonį. Juk grožio suvokimas — tai ne nejudama ir tarytum sustingusi sąmonės būsena, o gyvas procesas, kai subjektas ne tik vienu žvilgsniu aprėpia objekto visumą, bet kai jis, vadovaudamasis dominančių nurodymais, suseka organinę kompozicijos sąrangą ir, pereidamas nuo vienos dalies prie kitos, suvokia visų jos komponentų ir sluoksnių tikslingai suderintą sąveiką.

Šiuo atžvilgiu estetinis suvokimas yra kartu ir *analitinis*, ir *sintetinis* aktas; bet atskiri analizės ir sintezės žingsniai paprastai mūsų neįsisąmoninami tol, kol esame atsidėję sugestyviam grožio įspūdžiui (poveikiui). Teorinė refleksija turi panaudoti kaip tik šitą esminį estetinio suvokimo ypatumą: ji turi iškelti aikštėn tai, ką apreiškia grožis (meninė kompozicija), suvokimo akte išsiskleisdamas prieš subjekto akis. Tiesa, išskaidydama objektą į atskirus komponentus, sluoksnius ir dalis, esamuoju akimirksniu refleksija sunaikina grožio apžavus. Bet jos stropus analitinis darbas nelieka bergždžias; jis apvaisina kiekvieną tolesnį suvokimo aktą, suteikdamas refleksijai didesnį aiškumą bei ryškumą ir turtindamas jos turinį.

Pagaliau estetikai tenka skaitytis dar su vienu keblumu, kylančiu iš estetinio patyrimo ypatybių. Matėme: kad estetinis suvokimas būtų galimas nepakanka stebėti objektą, kuriame pasireiškia grožis. Stebėdami tapybos arba skulptūros kūrinį, klausydamiesi muzikos kompozicijos, galime ir nepajausti estetinės jų vertės. Grožis turi būti patirtas, pergyventas ypatingame suvokimo akte. Todėl estetinis patyrimas tiesiog prieinamas tiktai pačiam pergyvenančiam subjektui. Kitiems jis perduodamas vien netiesioginiu būdu — žodžiais, t. y. refleksijai tarpininkaujant, nes estetinį įspūdį išreikšti galime tik įsisąmoninę tai, ką esame patyrę. O toks žodinis išreiškimas bus dažniausiai netobulas, netolygus ir nevienareikšmis. Jau pats žodis „grožis" vartojamas nevienodai ir neretai labai plačia ir neapibrėžta prasme (pvz., kalbama apie gražų orą, gražų rezultatą, gražų uždarbį ir t. t.). Todėl kitų žmonių estetiniu patyrimu galime naudotis tik patikrinę jį savo paties patyrimu, t. y. atgaminę patį estetinį suvokimą,

iš kurio jis buvo išaugęs. Tačiau tai nereiškia, kad estetika yra pasmerkta grynam subjektyvizmui ir reliatyvizmui. Nors estetinis suvokimas subjektyvus ir visuomet pažymėtas individualiu jį pergyvenančio subjekto antspaudu, vis dėlto jis turi objektyvų pamatą — *patį estetinį objektą.* Juo labiau suvokimas atsideda pačiam objektui, juo atidžiau jis seka tik objekto sąrangoje glūdinčius nurodymus ir nepasiduoda savivališkiems subjektyvios fantazijos prasimanymams, tuo didesnis bei tvirtesnis bus ir suvokimo turinio objektyvumas. Žodžiu, šiam objektyvumui pasiekti estetinis suvokimas reikalingas tam tikro lavinimo bei drausminimo. Tik tuo būdu galima išvengti didžiausio pavojaus estetiniam skoniui ir apskritai meninei kultūrai, būtent — estetinio patyrimo sufalsifikavimo. Falsifikavimas kyla iš dviejų šaltinių. Vienas — jau minėjome — tai yra paties subjekto ribotumas, jo dvasinio akiračio siaurumas, jo linkimas viską aiškinti pagal jam įprastas schemas ir savo individualybės savumus. O antras — tai *imitacija,* arba *pamėgdžiojimas,* vaidinąs socialiniame gyvenime labai žymų vaidmenį (teigiamą ir neigiamą). Vertindami kurį nors dalyką, mes dažnai sprendžiame apie jį nesavarankiškai, remiamės ne savuoju patyrimu, o sekame kitų pavyzdžiu, orientuodamiesi į mūsų socialinės aplinkos, į visuomenės arba tam tikrų autoritetų nuomonę. Šioji viešosios nuomonės įtaka reiškiasi beveik visose kultūrinio gyvenimo srityse. Ji veikia teigiamai, kiek lavina ir ugdo augančios, jaunosios kartos skonį bei vertinamąją galią. Bet ji pasidaro neigiamu veiksniu, kai tik pavirsta aklu ir vergišku pamėgdžiojimu. O niekur kitur toks pamėgdžiojimas neįsigali taip lengvai ir tvirtai, kaip meno ir estetikos srityje. Ne vienas žmogus linkęs manyti, kad tikrai gėrisi tam tikru meno kūriniu ir jaučia jo grožį; bet iš tikro jis nepatiria, nesuvokia estetinės jo vertės ir sprendžia taip tiktai dėl to, kad tas kūrinys kitų žmonių teigiamai vertinamas arba atitinka esamosios mados reikalavimus. Taip elgdamasis, jis apgauna — dažniausiai nesąmoningai — ne tik kitus, bet ir pats save. Aišku, kad šis estetinio patyrimo falsifikavimas yra labai pavojingas tikrai meninei kultūrai. Jis trukdo estetinį auklėjimą, iškreipia meninį skonį ir paverčia grožio vertybę tuščia fikcija. Estetikos srityje, kaip ir visoje dvasinėje kultūroje, tikrumas ir teisybė yra svarbiausi dalykai. O pasiekti juos tegali vien tas, kas nuolat tikrina ir gilina savo paties estetinį patyrimą.

II SKYRIUS

METODINIAI ESTETIKOS KELIAI

1. AR REIKIA PRADĖTI NUO GAMTOS AR MENO GROŽIO?

Taip pat kaip kiekviena moksliškai pagrįsta teorija, estetika visų pirma turi spręsti metodikos klausimą. Norint išaiškinti estetinio objekto esmę bei ypatingą prigimtį, reikia visų pirma nustatyti, koks turi būti nagrinėjimo išeities taškas. Kiekviena mokslinė arba filosofinė teorija turi savo faktinį pamatą: tatai — realūs arba idealūs tiriamojo objekto reiškiniai. Apžvelgdami grožį, mes randame dvi skirtingas jo pasireiškimo sritis. Viena — tai pati tikrovė, t. y. gamta ir visas kultūrinis žmogaus gyvenimas. Antrąją sritį sudaro įvairios meno šakos. Gamtos ir apskritai tikrovės grožis nepriklauso nuo sąmoningos žmogaus veiklos. Mes susiduriame su juo kaip su objektyviu faktu, esančiu pačioje žmogaus nesukurtoje realybėje. Meno grožis, priešingai, žmogaus kūrybos padarinys, jame įkūnijamas tam tikras sąmoningos valios sumanymas. Estetikai pavyks iškelti grožio savitumą, vienodai atsižvelgiant tiek į vieną, tiek ir į antrą grožio rūšį. Tačiau metodo atžvilgiu, t. y. norėdama susigaudyti nagrinėjamojoje medžiagoje, ji turi duoti pirmenybę meno grožiui prieš gamtos grožį ir štai kodėl.

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad estetikai reikėtų eiti priešinga kryptimi: juk pati gamta, pats gyvenimas yra pirmasis ir svarbiausias žmogaus mokytojas. Ar netenka dėl to pripažinti, kad grožis visų pirma pasireiškia gamtoje ir kad tiktai tas įspūdis, kurį jis padaro žmogui, žadina šį pastarąjį atgaminti tą grožį meno kūriniuose? O jei taip, ar nereikėtų estetinės analizės pagrindu imti kaip tik natūralųjį, gamtinį grožį? Tačiau gamtinio ir meninio grožio savitarpio santykiai iš tikrųjų daug sudėtingesni [5]. Jei, apskritai imant, pirmasis ir yra tas pirminis šaltinis, kuris maitina pastarąjį, tai, antra vertus, kultūros gyvenime ir raidoje mes dažnai stebime ir atvirkštinę priklausomybę: būtent, kad meno grožis apsprendžia gamtos grožio suvokimą (pvz., ne kartą tapybos arba skulptūros sukurtas vyriško arba moteriško grožio tipas turėdavo įtakos tam, ką viena arba kita epocha pripažindavo grožio idealu).

Kad ir koks gilus bei galingas būtų tas įspūdis, kurį sukelia peizažo didingumas arba žmogaus veido kilnumas, tačiau tikrovėje grožis visuomet pasirodo kaip atsitiktinis reiškinys, kaip šalutinis gamtos ir gyvybės padaras, kuriam trūksta griežto apibrėžtumo ir vienareikšmiškumo. Norint grožį iškelti ir apibrėžti, reikia užfiksuoti vieną arba kitą jo aspektą. O koks bus šitas aspektas? Matyt, kaip tik tas, kuriuo kalbamojo reiškinio grožis pasireiškia itin pilnai bei aiškiai ir kurį pasirinktų siužetu savo kūrybai menininkas. Vadinasi, šiaip ar taip, nagrinėdami gamtos ir gyvenimo grožį, turime kreiptis į meną ir išsiaiškinti, kuo vadovaudamasis jis pripažįsta vieno arba kito aspekto nepaprastą estetinę vertę. Ir tai suprantama. Tik mene grožio įkūnijimas sudaro tikrą kūrybinio proceso tikslą. Ir tiktai meno kūrinių sąrangoje gryna forma pasireiškia tie momentai ir tos sąlygos, nuo kurių priklauso estetinė objekto vertė. Tuo nusakomas estetinio nagrinėjimo išeities taškas ir nurodoma bendra jo linkmė: grožio prigimčiai išaiškinti estetika turi nukreipti savo pastangas pirmiausia į meno analizę. Tik meno teorija gali duoti estetikai tvirtą ir objektyvų pagrindą.

2. TRYS ESTETINĖS ANALIZĖS IŠEITIES TAŠKAI

Tačiau šio bendro nurodymo dar nepakanka. Norint apibrėžti estetinį metodą, reikia dar tiksliau nusakyti, iš kurios pusės turi būti pradėta meno analizė. Iš tikrųjų menas, jo atsiradimas, buvimas ir veikimas apsprendžiamas trijų veiksnių santykio: menininko-kūrėjo, žiūrovo arba klausytojo, kuris suvokia meno kūrinį ir juo gėrisi, ir paties kūrinio, kuriame įkūnijamas grožis. Vadinasi, estetinė meno analizė gali būti varoma trimis skirtingais keliais: 1. Arba ji pasirenka išeities tašku patį menininką ir gvildena tą kūrybinį procesą, iš kurio kyla meno kūrinys, t. y. tą vidinę dvasios būseną, kuri yra jo kūrybos pagrindas, visus tuos sumetimus, idėjas ir potyrius, kuriuos jis stengiasi įkūnyti savo kūrinyje. 2. Arba ji nukrypsta į meno kūrinį suvokiantį žiūrovą (klausytoją) ir iškelia tuos jo pergyvenimų ypatumus, kurie priklauso nuo estetinių kūrinio vertybių suvokimo. 3. Arba pagaliau analizės objektu gali būti meno kūrinys, imamas kaip objektyvus daiktas arba reiškinys, kurio buvimas nepriklauso nei nuo kūrėjo, nei nuo žiūrovo. Kyla klausimas: kokia gali būti kiekvieno iš nurodytų trijų kelių reikšmė ir kuris yra tinkamiausias filosofinės estetikos metodui?

A. MENININKAS-KŪRĖJAS

Norint suvokti ypatingą kurio nors pagaminto daikto prigimtį, patartina kreiptis į patį gamintoją. Vadinasi, atrodo, kad menininkas, arba — tiksliau — jo kūrybos psichologija, ir gali mums geriausiu būdu išaiškinti estetinę meno kūrinio esmę, nes ta esmė apsprendžiama pirmiausia to uždavinio, kurį jis kurdamas buvo užsibrėžęs, arba to sumanymo, kurį jis norėjo įkūnyti savo kūrinyje. O toksai sumanymas ir jo realizavimo būdas savo ruožtu išauga iš jo pažiūrų ir jo skonio, iš pagrindinių jo kūrybos tendencijų, iš jo temperamento ir charakterio, žodžiu, iš visos jo individualybės, pasireiškiančios esamuoju momentu tam tikru ypatingu būdu. Todėl suprantama, kad filosofai ne kartą mėgindavo pagrįsti estetiką meno kūrybos psichologija. Atgaminant mintyje meno kūrinio kilmę, atrodo, tuo pačiu išaiškinama ir estetinė jo sąranga bei vertė [6]. Tačiau, kad ir kaip reikšmingas yra tas indėlis, kurį estetika gauna iš kūrybos psichologijos ir fenomenologijos, iš arčiau įsižiūrėjus, pasirodo, kad šitas metodas toli gražu ne visuomet ir ne visur vartotinas. Visų pirma dėl to, kad neretai ir, gal būt, net dažniausiai pats kūrėjas ir jo kūrybos procesas mums nežinomi ir vienintelis duomuo, kuriuo tenka naudotis, tėra pats meno kūrinys (pvz., visi priešistorinio ir archainio meno kūriniai, o taip pat daugelis viduramžių meno kūrinių yra anonimiški). Jei mes galėtume suvokti ir estetiškai įvertinti meno veikalus vien susipažinę su jų autoriais ir jų kūryba, tai tokių veikalų estetinė vertė būtų mums visiškai neprieinamas dalykas. Vis dėlto neabejotina, kad jie daro mums tam tikrą estetinį įspūdį ir kad mes, nors ir nežinodami šių kūrinių kilmės, galime susigaudyti jų stiliaus ypatume bei vertingume. Žinoma, jei mes, be to, būtume sužinoję, kokiose aplinkybėse duotasis veikalas buvo sukurtas, kokie buvo jo kūrėjo spėjimai bei sumanymai, kokie įvykiai arba faktoriai padarė menininko kūrybai *įtakos* ir t. t., tai visos šios žinios padėtų mums tą kūrinį giliau bei tiksliau suvokti. Bet, šiaip ar taip, tokių žinių reikšmė būtų tiktai pagalbinė ir pasibaigtų tuo, kad papildytų, pagilintų ir praturtintų tą estetinį įspūdį, kuris atsiranda ir visiškai nepriklausomai nuo jų. Be to, reikia turėti galvoje dar vieną svarbų momentą. Menininko mintys, jausmai ir spėjimai įgauna estetinės reikšmės vien tiek, kiek jie veikia kūrybos procesą, veda jį tam tikra kryptimi ir pagaliau vienu arba kitu būdu įsikūnija pačiame kūrinyje. Tiktai šiuo atveju jie pasidaro tokiais duomenimis, kurie turi svarbos estetinei analizei. Priešingai, viskas, kas vyksta menininko sieloje, bet nepaliečia kūrybos proceso ir šiaip ar taip neatsiliepia į jo rezultatą — į patį kūrinį, gali sudominti psichologą, bet estetikos

tai visiškai neliečia, nes palieka už tos sferos, kurioje glūdi estetinis objektas, ribų. Iš to aiškėja, kad kūrybos psichologija objektyvų pamatą ir metodinę reikšmę estetikai įgyja vien tuo atveju, jei ji siejasi ne tik su subjektyviais menininko potyriais, bet ir su jo sukurtu kūriniu[7].

Pagaliau tenka pažymėti, kad šitas metodas negali būti taikomas gamtos grožio nagrinėjimui, nebent į gamtos grožį žiūrėtume religijos akimis, kaip į dievo padarą, kuriame atsispindi jo kūrėjo tobulybė. Vienok net šiuo atveju mūsų estetiniai samprotavimai kiltų iš gėrėjimosi pačios gamtos grožiu, o viskas, kas liečia jį sukūrusį aktą, pasibaigtų metafiziniais spėliojimais, pagrįstais neryškia analogija su žmogaus kūryba. Šiaip ar taip, mokslinei estetikai, besiremiančiai pačių estetinių fenomenų analize, toks nagrinėjimo būdas, kuris vadovautųsi neestetiniais antempiriniais sumetimais, nepriimtinas.

B. ŽIŪROVAS (KLAUSYTOJAS)

Tų keblumų, su kuriais susiduria estetinė analizė, orientuodamasi į kūrybos psichologiją (fenomenologiją), galima išvengti, kai ji pradedama nuo žiūrovo arba klausytojo, tiksliau sakant, nuo to įspūdžio, kurį jiems padaro meno kūrinys. Ir šitas nagrinėjimo metodas turi realų pagrindą. Kūrybos procesas pasibaigia meno kūriniu kaip savo išdava. Bet ir meno kūrinys negali apsiriboti savimi. Jis reikalingas žiūrovo (klausytojo), kuris gėrėtųsi jo grožiu. Ir tik iš tų potyrių, kuriuos kūrinys sukelia stebėtojui (suvokiančiam subjektui), galima spręsti apie estetinę jo vertę. Ir pats menininkas kurdamas vaizduojasi „idealųjį" žiūrovą (klausytoją), ir kaskart, kai nori patikrinti savo kūrinio įspūdingumą, jis stengiasi žiūrėti į jį iš šalies ir išsiaiškinti, kaip tas kūrinys turi veikti žiūrovą (klausytoją). Tokiu būdu, kai analizė prasideda nuo suvokiančiojo subjekto, tiriamoji medžiaga yra visuma tų vaizdinių, minčių, jausmų ir emocijų, kurie meno kūrinio įtakoje kyla jo sąmonėje. Tačiau šitie potyriai priklauso ne tik nuo suvokiamojo objekto, bet taip pat ir nuo suvokiančiojo subjekto, t. y. nuo viso jo psichinio gyvenimo būdo, proceso ir turinio. Tatai reiškia: įspūdis, gautas iš meno kūrinio, bus nevienodas ir kitės priklausomai nuo žiūrovo (klausytojo) individualybės bei prigimties, nuo jo interesų ir polinkių, nuo jo jautrumo ir jaudrumo, pagaliau ir priklausomai nuo jo esamosios būsenos ir nuotaikos. Įsigilinę į visą šių potyrių kompleksą, sudarantį tiriamąjį įspūdį, mes randame jame daug tokių elementų (vaizdinių, minčių, jausmų), kurie susiję su paties objekto vaizdu tik išorinėmis atsitiktinėmis asociacijomis, kylančiomis iš

suvokiančio subjekto individualaus patyrimo. Šalia to gali atsirasti ir tokių elementų, kurie, kad ir liečia suvoktą objektą, neturi nieko bendro su jo estetine puse (sąranga). Pavyzdžiui, žiūrint į portretą arba peizažą, gali atsirasti visokių panašumo asociacijų, visiškai nepriklausančių nuo meninės kūrinio vertės. Taip pat ir toje psichinėje reakcijoje, kurią sukelia maršas kariui arba valsas šokių mėgėjui, glūdi daug neestetinių momentų. Tatai medžiaga, kuri turi būti panaudojama teorinės ir taikomosios psichologijos, bet estetikai ji nieko neduoda ir, analizuojant iš meno kūrinio gautą estetinį įspūdį, turi būti pašalinta. Bet koks bus tas kriterijus, kuris mums nurodys, kas estetiniu atžvilgiu reikšminga, o kas nereikšminga? Remtis vien tuo, ką pats žiūrovas arba klausytojas pripažįsta savo potyriuose estetiškai vertingu momentu, nepakanka, nes jo liudijimas dažniausiai yra grynai subjektyvus ir vienašališkas. Objektyvų kriterijų, leidžiantį mums patikrinti gautą estetinį įspūdį, duoda tiktai pats meno kūrinys. Vien tas įspūdis, kuris pagrįstas jo vidine sąranga, esmingomis jo ypatybėmis, gali pretenduoti į tikrą estetinę reikšmę.

C. PATS MENO KŪRINYS

Taigi mes matome: antrasis nagrinėjimo kelias, taip pat kaip ir pirmasis, galų gale atveda į trečiąjį kelią, kuris orientuojasi į patį meno kūrinį. Meno kūrinys yra centrinis (vidurinis) narys tos grandinės, kurią sudaro menininkas, jo kūrinys ir žiūrovas (klausytojas). Iš vienos pusės, jame įgyvendintas menininko sumanymas, iš antros — jis teikia stebėtojui estetinius įspūdžius. Štai kodėl, gvildenant patį meno kūrinį, galima daugmaž išaiškinti ir pagimdžiusį jį kūrybinį procesą (menininko kūrybinę intenciją), ir tą įspūdį, kurį jis turi sukelti žiūrovui (klausytojui). Kitaip sakant, trečiasis kelias turi tą ypatybę, kad, eidami juo, mes galime neišleisti iš akių ir dviejų pirmųjų kelių.

III SKYRIUS

ESTETINIO OBJEKTO ANALIZĖ

1. ESMINĖS ESTETINIO SUVOKIMO YPATYBĖS

A. ESTETINIS SUVOKIMAS IR MALONUMO JAUSMAS

Nustatęs estetinės analizės išeities tašką, tyrinėtojas turi aiškinti tolesnį klausimą: kaip estetinis objektas (grožis) pasireiškia meno kūrinyje? Kokie yra tie tiesioginiai duomenys, kurie verčia mus pripažinti jį *estetiniu* objektu, priskirti jam grožį? Šiame klausime slypi estetikai svarbiausi sunkumai. Iš tikrųjų: kiekvienas meno veikalas — vis tiek, ar tai bus tapybos kūrinys, ar eilėraštis, ar muzikos kompozicija — yra tam tikras išorinis daiktas arba procesas, veikiąs mūsų pojūčių organus (akis arba ausis). Tačiau tas faktas, kad mes jį suvokiame regėjimo arba klausos organais, dar nelaiduoja estetinio šio suvokimo pobūdžio. Paprastas jutiminis meno kūrinio suvokimas toli gražu dar nėra estetinis suvokimas, t. y. jo grožio suvokimas (percepcija). Neretai pasitaiko, kad, kai atidžiai žiūrime į paveikslą arba piešinį, klausomės muzikos pjesės, šių kūrinių grožis pasilieka mums paslėptas. Pats kūrinys stovi prieš mūsų akis arba sujaudina mūsų klausą, o vis dėlto *estetinio* suvokimo nėra. Vadinasi, nepakanka, kad objektas būtų suvoktas,— jo suvokime turi atsirasti dar naujas ypatingas momentas, kad tas suvokimas įgautų estetinį pobūdį. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad nusakyti šitą momentą nesunku. Paprasta jutiminė percepcija dažniausiai nesukelia mumyse jokių jausmų arba emocinių reakcijų, mes jos atžvilgiu esame daugiau ar mažiau abejingi. Ir net tais atvejais, kada mes ja susidomime, mus patraukia ne pati objekto išvaizda, o tai, kad jis gali būti priemone kokiam nors praktiniam arba teoriniam tikslui, pvz., jei mes susiduriame su objekto prigimtimi (fizine, psichine, moraline) arba praktine jo reikšme (naudingumu arba kenksmingumu). Bet būna ir tokių atvejų, kai pats objektas, t. y. jo tiesioginė jutiminė išvaizda, mums patinka arba nepatinka nepriklausomai nuo to, ar jis gali patenkinti vieną arba kitą praktinį arba teorinį poreikį, kitaip sakant, kai šita išvaizda pati suteikia mums smagumo arba nesmagumo. Toks smagumo arba nesmagumo jausmas, priklausąs ne nuo kokių nors pašalinių interesų, o vien nuo jutiminės

objekto prigimties, kaip tik bus, rodos, tas momentas, kuris skiria estetinį suvokimą nuo visų kitų suvokimo rūšių.

Tačiau, atidžiau įsižiūrėjus, toks estetinio įspūdžio ir estetinio objekto apibrėžimas pasirodo nepakankamas, nes smagumo arba nesmagumo sąvoka tiek plati bei abstrakti, kad gali būti taikoma įvairiausiems konkretiems atvejams ir, suprantama, toli gražu nevienodu būdu. Trumpai sakant, šita sąvoka nevienareikšmė, ir todėl reikia visų pirma ją pačią tiksliau apibrėžti ir išaiškinti jos tinkamumą estetiniam suvokimui apibūdinti. Paprastai tas smagumas, kurį mums suteikia jutiminiai įspūdžiai, yra tam tikras *malonumo* jausmas, kyląs tiesiog iš to sujaudinimo, kurį suvoktas objektas sukelia mūsų pojūčių organuose arba apskritai mūsų kūne. Sakome, kad gėlės kvapas arba vaisiaus skonis, oro temperatūra arba patalpos apšvietimas yra malonūs, ir mes priskiriame šitą malonumą patiems objektams arba reiškiniams, kurie jį sukelia, ta pačia prasme, rodos, galima kalbėti ir apie meno kūrinio arba apskritai gražaus daikto malonumą. Šita pažiūra, kuri tapatina grožį ir malonumą ir meną laiko priemone pramogai, gana paplitusi. Teoriškai ją pagrindė ypač kai kurie XVIII a. anglų estetikos atstovai. Vienok, analizuojant konkrečius atvejus, nesunku įsitikinti, kad grožis ir malonumas — skirtingi dalykai. Ne viskas, kas malonu, tuo pačiu yra gražu, ir atvirkščiai, toli gražu ne kiekviena grožybė lydima malonumo. Malonumo jausmas, kaip jis paprastai suprantamas, yra *subjektyvus ir reliatyvus*. Jis priklauso pirmučiausia nuo žmogaus psichofizinės organizacijos ypatybių ir nuo jo aktualios (esamosios) savijautos. Kas vienam malonu (pvz., tam tikras kvapas, skonis, tam tikra spalva), kitam gali būti nemalonu. Ir tas pats jutiminis įspūdis pasirodo tam pačiam subjektui vieną kartą malonus, o kitą kartą nemalonus, nes jo savijauta ir jo nuotaika keičiasi (pvz., ryškus apšvietimas tampa nemalonus, akims nuvargus)[8].

Grožiui, priešingai, mes priskiriame objektyvią reikšmę, nepriklausančią nuo suvokiančio subjekto individualybės ir aktualios būsenos, ir gražus (estetiškai vertingas) dalykas nenustoja savo grožio (estetinės vertės) dėl to, kad esamuoju momentu dėl vienų arba kitų subjektyvių priežasčių nesugebame jo įvertinti tinkamu būdu. Kiek skirtingi malonumas ir estetinis vertingumas (grožis), galima matyti ir iš to, kad į meno kūrinius (pvz., į muzikos arba tapybos kompoziciją) neretai įeina tokie elementai, kurie, atskirai imami, daro nemalonų įspūdį (pvz., raižūs tonai arba spalvos, neharmoningos tonų arba spalvų kombinacijos), bet kurie vis dėlto ne tik nesumažina, o, priešingai, stiprina estetinį šių kūrinių įspūdingumą. Pagaliau iš to, kad gautas įspūdis yra malonus, dar negalima spręsti, kad žiūrovas (klausytojas) iš tikrųjų yra suvokęs meno

kūrinio grožį. Esama, pavyzdziui, nemuzikalių žmonių, kurie nieko nenusimano apie muziką (kurie nemoka atskirti valso nuo fokstroto arba Bethoveno simfonijos nuo karo maršo), o vis dėlto mėgsta klausytis muzikos, nes suvokia ją kaip malonų triukšmą. Antra vertus, būna ir tokių žmonių, kurie nepakenčia poezijos ir, klausydami eilėraščių, jų bodisi, nes jiems atrodo, kad visa tai, kas čionai išreikšta poetine forma, gali būti pasakyta daug paprasčiau ir suprantamiau. Šitie paskutiniai pavyzdžiai itin pamokomi; jie rodyte rodo, kad estetinė būtis nesutampa nei su paprasta juntama meno kūrinio realybe, nei su jos sukelta emocine reakcija (malonumo arba nemalonumo jausmu). Pirmiausias ir pagrindinis estetinio suvokimo momentas yra tam tikras ypatingas suvokimo aktas, kuris mums atveria akis į tai, kas sudaro su nieku nepalyginamą estetinės būties savitumą.

Šiuo atžvilgiu kiekvienas estetinis įspūdis turi tam tikrą *fiziologinį* pagrindą. Ir todėl estetika turi domėtis ne tik psichologiniais, bet ir fiziologiniais veiksniais, kurie sąlygoja estetinių įspūdžių galimumą. Vienok tai nereiškia, kad estetines vertybes galima būtų išvesti iš psichinių arba fiziologinių duomenų, negalima todėl, kad pačios vertybės nesutampa su tomis sąlygomis, nuo kurių priklauso jų realizavimas.

Tačiau, kalbant apie malonumą, dažniausiai turima galvoje grynai subjektyvi jo pusė: tai, kas malonu kaip tik šitam konkrečiam subjektui esamojoje būsenoje ir esamosiose aplinkybėse. Šiaip ar taip, aišku, kad įspūdžių malonumas nesutampa su grožiu, nors dažniausiai ir susijęs su juo. Kur nėra minėto ypatingo suvokimo akto, ten negalimi estetinė percepcija ir pasigėrėjimas grožiu. Nors objektas stebėtojo suvokiamas, jo estetinė būtis jam lieka paslėpta.

B. SĄMONĖS NUSISTATYMO REIKŠMĖ ESTETINIO OBJEKTO SUVOKIMUI

Todėl estetiniam suvokimui (percepcijai) ir jos objektui apibrėžti reikia pirmiausia išsiaiškinti tą suvokimo aktą, kuris sudaro pagrindinį konstitutyvų jo momentą. Tam tikslui tenka kiek smulkiau išdėstyti bendrą jutiminio suvokimo sudėtį bei sąrangą.

Paprastai į suvokimą žiūrima kaip į visiškai pasyvią sąmonės būseną. Išorinis objektas, veikdamas mūsų pojūčių organus, daro mums tam tikrą įspūdį, sąlygojamą vien fizinio dirginimo (suerzinimo) kokybės ir kiekybės (stiprumo). Tačiau psichologinė suvokimo analizė

nepatvirtina šios nuomonės. Jutiminį suvokimą apsprendžia štai kokie faktoriai:

1. Tam tikras *tiesioginis* (regimas, girdimas, liečiamas ir kt.) *įspūdis.* Tatai vien medžiaginis suvokimo pamatas, kuriuo jis niekuomet nesibaigia. 2. Mes suvokiame ne atskirus jutimus arba jų kombinacijas, bet *daiktus* ir *reiškinius,* visuomet sudarančius tam tikrą įvairybių (įvairių jutiminių duomenų) vienybę ir besiskiriančius savo forma, didumu, erdviniais santykiais ir vidine sąranga. Šios išorinės objektų struktūros suvokimas — tai tam tikras *suvokimo aktas,* nes kiekviena struktūra ne tik susideda iš daugybės elementų (atskirų jutimų), bet ir pasireiškia kaip *visuma,* kur kiekvienas elementas (kiekviena dalis) nėra vien tai, kas jis yra atskirai paimtas, bet ir tai, ką jis reiškia kaip visumos elementas (dalis). Toks suvokimo aktas nesitenkina vien tais duomenimis, kuriuos jis gauna iš esamojo tiesioginio įspūdžio, jis šalia to sunaudoja visą tą medžiagą, tuos duomenis, kuriuos jam suteikia suvokiančio subjekto praeities *patyrimas.* Patyrimo reikšmė jutiminiam suvokimui dvejopa: iš vienos pusės, juo remiasi suvokimo aktas, pajungdamas jutiminius duomenis vienai arba kitai suvokimo schemai, nulemiančiai atskirų elementų (jutiminių duomenų) sąryšį ir jų reikšmę visumoje. Iš antros pusės, jis pagal šitą schemą papildo gautąjį (aktualų) įspūdį tam tikru apibrėžtu būdu ir tam tikra kryptimi. Pavyzdžiui, aš girdžiu skambutį, skelbiantį man, kad paskaitos laikas pasibaigė. Tai, ką aš tiesiog juntu, tėra vien tam tikras garsas arba garsų eilė. Bet, žinodamas iš patyrimo, kad čia skamba skambutis ir kad jis atlieka signalo funkciją, aš *suvokiu* jį kaip tam tikrą reikšmingą dalyką. Kad mūsų suvokimų turinys apsprendžiamas tam tikro suvokimo akto, paremto praeities patyrimu, ypač aiškiai paliudija iliuzijos, t. y. klaidingi suvokimai, kylantys dėl to, kad gautas jutiminis įspūdis netinkamu, klaidingu būdu suvokiamas, interpretuojamas ir papildomas. Tokių iliuzijų atsiranda, pavyzdžiui, skaitant korektūras arba mokinių rašinius; koks nors žodis yra klaidingai išspausdintas arba parašytas, bet mums jis pasirodo esąs teisingas, nes esame pripratę prie to įspūdžio, kurį sukelia teisinga raidžių kombinacija. Dažniausiai šitas suvokimo ir papildymo aktas mūsų nepastebimas, nes yra nesąmoningas, instinktyvus; mes įsisąmoniname jį vien tais atvejais, kai suvokimas dėl vienos arba kitos priežasties yra apsunkintas ir kyla abejonė, ką reiškia gautas įspūdis (pvz., matant tam tikrą objektą tamsoje neryškiai, arba negirdint aiškiai, ką yra pasakęs asmuo, su kuriuo kalbamės telefonu). Tokiu būdu mes matome: kiekvienoje jutiminėje percepcijoje, vis tiek ar ji teisinga, ar klaidinga, mes suvokiame *daugiau,* negu kad esame pajutę. Bet, antra

vertus, kartu reikia pripažinti, kad suvokiame ir mažiau, t. y. kad į suvokimo turinį įeina ne visi iš išorės gauti jutiminiai įspūdžiai, o ir tie, kurie įeina, nėra vienodos svarbos, nevaidina jame vienodai reikšmingo vaidmens. Iš tikrųjų, formuodamas esamuosius pojūčių duomenis pagal tam tikrą schemą, atgaminančią suvokiamo objekto arba reiškinio struktūrą, suvokimo aktas tuo pačiu atrenka iš jų tuos elementus, kurie sutinka su šita schema, palikdamas kitus nuošalyje. Ir net tarp atrinktų elementų jis nustato tam tikrus skirtumus, tam tikrą hierarchinę tvarką, iškeldamas vieną arba kitą aikštėn ir subordinuodamas jam visus kitus.

Šitam suvokimo formavimo ir sutvarkymo aktui taip pat padeda atitinkami patyrimo duomenys. Vadinasi, suvokimo akte būtinai glūdi tam tikra *intencija*, jis nukreiptas į bendrą (esminę) suvokiamo objekto struktūrą. Kitaip sakant, jis visuomet priklauso nuo esamojo *sąmonės nusistatymo*. Tokia suvokimų priklausomybė nuo sąmonės nusistatymo itin aiškiai pasirodo tais atvejais, kai mūsų dėmesys ir lūkestis sąmoningai nukreiptas į tam tikrą apibrėžtą objektų sferą, ką nors rankiojant arba rūšiuojant (pvz., uogaujant, grybaujant, vabzdžius renkant ir kt.)[3]. Į sąmonės akiratį tada patenka vien tie objektai arba objektų pusės, kuriomis kaip tik domimės ir kurios mums turi reikšmės. Tiesa, paprastai mes sąmonės nusistatymo įtaką savo suvokimų turiniui bei struktūrai pastebime vien tada, kai jis šiek tiek sąmoningas, t. y. priklauso nuo sąmoningo valios akto. Vienok, kiek įsigilinus į suvokimų analizę, nesunku įsitikinti, kad ir tais atvejais, kai jie neapsprendžiami tam tikro intereso arba lūkesčio, vis dėlto vienu arba kitu būdu yra sąmonės formuojami. Šitas formavimas vyksta grynai automatiškai tiktai tada, kai suvokimus sąlygojantis sąmonės nusistatymas mums įprastas. Skirtingų profesijų, interesų arba kultūrinių lygių žmonės nevienodai mato tą patį objektą, pavyzdžiui, žemdirbiui ir tapytojui saulėlydis sukelia labai skirtingą įspūdį. Bet ir abstrahuojantis nuo specifiškai profesinio suinteresuotumo, formuojamąją sąmonės nusistatymo veiklą galima, šiaip ar taip, susekti visuose be išimties suvokimuose. Skirtumas vien tas, kad tose percepcijose, kuriose nėra apibrėžtos (aiškios) intencijos, sąmonės nusistatymas yra ne individualus, bet gimininis, t. y. bendras arba visiems žmonėms, arba mažų mažiausia visiems tos pačios kultūros arba tos pačios istorinės epochos individams. Nereikia pamiršti, kad mūsų suvokimai iš pradžių atlieka grynai biologinę funkciją: jie leidžia organizmui orientuotis aplinkiniame pasaulyje ir tinkamu (tikslingu) būdu reaguoti į gautus įspūdžius. Šita biologinė funkcija apsprendžia ir vidinę suvokimų struktūrą (turinio sąrangą). Ji iškelia aikštėn kaip tik tuos objekto požymius, kuriems padedant tą objektą lengviausia atskirti nuo kitų objektų, arba

kurie subjektui (organizmui) turi ypatingą praktinę svarbą (pvz., vieną kartą tai bus objekto spalva, kitą kartą jo forma arba jo judėjimo būdas, trečią kartą jo skleidžiamas garsas ar kvapas ir t. t.).

Dabar, išgvildenę bendrą suvokimo sąrangą ir išsiaiškinę, kad ji apsprendžiama dviejų momentų: tiesioginio *jutiminio įspūdžio* ir *suvokimo akto,* kuris formuoja gautą įspūdį ir papildo jį, remdamasis tam tikru sąmonės nusistatymu ir naudodamasis patyrimo duomenimis,— mes esame pakankamai pasiruošę išspręsti pagrindinį klausimą: kokia yra esminė estetinio suvokimo ypatybė? nuo kurio iš nurodytų momentų jis priklauso? Kai dėl pirmojo momento — jutiminės medžiagos, tai aišku, kad, priklausydama nuo pojūčių prigimties, ji bendra visiems be išimties suvokimams ir negali turėti įtakos vienos arba kitos suvokimų rūšies struktūrai. Tą patį tenka pasakyti ir apie patyrimo vaidmenį, percepcijai susiformuojant. Jis susideda iš anksčiau gautų įspūdžių, t. y. iš tos pačios medžiagos, kuri yra ir esamojo suvokimo pamatas. Nors patyrimas ir kiekybės, ir kokybės atžvilgiu skirtinguose žmonėse nevienodas, tačiau šitie individualūs skirtumai neatsiliepia į esminę percepcijos sąrangą. Lieka, vadinasi, tik vienas faktorius, kuris gali sąlygoti estetinio suvokimo ypatybes, būtent, formuojantis suvokimo aktas. O kadangi šiojo akto pakraipa ir akiratis (apimama jo objektų sfera) priklauso nuo *vyraujančio sąmonės nusistatymo,* tai šiame pastarajame ir reikia ieškoti estetinės percepcijos savitumo pamato. Koks gi yra ypatingasis estetinis sąmonės nusistatymas? Arba, atsižvelgiant į jo objektyviąją pusę: koks yra tas savotiškas objekto aspektas, kurį mums suteikia estetinis suvokimas? Pamėginkime tai išaiškinti pavyzdžiais iš įvairių meno sričių ir pradėkime nuo poezijos, kuri apskritai, gal būt, prieinamiausia meno rūšis ir kur itin ryškiai pasirodo estetinio aspekto ypatumai.

C. PAVYZDŽIAI

POETINĖ KALBA

Kuo skiriasi paprasta (šnekamoji) kalba nuo poetinės kalbos? Šnekamosios kalbos paskirtis — tai būti savitarpio susižinojimo priemone. Žodis, kaip tam tikra artikuliuotų garsų vienybė, yra girdimas (akustinis) ženklas, turįs tam tikrą apibrėžtą prasmę ir leidžiąs mums pranešti kitiems savo mintis, pageidavimus, jausmus ir t. t. Būdamas ženklu arba signalu, pats žodis skiriasi nuo savo žymimo objekto arba jo išreiškiamos psichinės būsenos; apskritai jis neturi nieko bendro su tuo, ką jis žymi (išskyrus

vien vadinamuosius onomatopoetinius žodžius, kurių reikšmė kalboje tėra labai ribota). Šiuo atžvilgiu žodžio ryšys su žymimu daiktu yra išorinis, nebūtinas. Skirtingi žodžiai ne tik skirtingose kalbose, bet ir toje pačioje kalboje gali žymėti tą patį dalyką; iš antros pusės, ir tas pats žodis dažnai gali turėti ne vieną, o dvi arba net keletą skirtingų reikšmių. Be to, niekas mums nekliudo pakeisti žodį bet kuriuo kitu ženklu arba signalu (plg. geležinkelių, jūrininkų signalizacija arba nebylių kalba, pagrįsta pirštų judesiais ir šių judesių kombinacijomis). Kalbos ypatybė yra pirmiausia ta, kad ji yra tobuliausia ir lanksčiausia susižinojimo priemonė, sugebanti išreikšti įvairiausius minčių, jausmų ir norų kitimus bei atspalvius, kurie kitoms ženklų sistemoms dažniausiai visiškai neprieinami. Dabar kyla klausimas: kaip paprastoje kalboje žodis (arba žodžiai) mūsų suvokiamas ir kuo pasižymi šitas žodžio suvokimas? Kadangi žodis visų pirma atlieka grynai praktinę funkciją, t. y. tarnauja socialinio gyvenimo poreikiams, tai, apskritai imant, klausant kitų žmonių kalbos, dėmesys būna nukreiptas ne į patį žodį (t. y. jo skambėjimą), bet į tai, ką jis reiškia bei išreiškia, vadinasi, į jo prasmę, kuri, taip sakant, slepiasi už jo kaip ženklo. Suvokiant kalbos žodžius, klausančio subjekto sąmonės intencija tarytum pereina kiaurai žodį ir, nesustodama ties juo, suvokia jo žymimą objektą. Todėl tuose suvokimuose, kurie yra šnekamosios kalbos pamatas, garsinė žodžio pusė (žodis kaip garsas) nesireiškia ryškiai, neįsigali, bet lieka užpakaliniame fone. Juo žodis mums įprastesnis, juo glaudžiau jo skambėjimas mūsų sąmonėje susijęs su jo prasme, tuo mažiau dėmesio teikiame jo garsinei (girdimajai) sąrangai. Tatai tarp kitko mums liudija, pavyzdžiui, tokie faktai:

1. Kalbant gimtąja kalba, netenka taip atidžiai įsiklausyti į kiekvieną tariamą žodį, kaip kalbant svetima kalba, nes nuo žodžio (garso) prie jo prasmės čionai pereinama automatiškai ir be jokių sąmonės pastangų. Išgirdę net vieną arba kitą sakinio nuotrupą, mes, atsižvelgdami į esamąją situaciją, jau suvokiame jo prasmę. 2. Kai tyčiomis abstrahuojamės nuo kurio nors žodžio reikšmės ir sutelkiame dėmesį į jo garsinę pusę, jisai atrodo mums visiškai kitoniškas, tartum būtų pasikeitusi jo prigimtis ir jis būtų įgavęs naują mums svetimą aspektą. 3. Neretai mes nepastebime garsinio dviejų žodžių panašumo bei gimininguino, jei jų reikšmės yra skirtingos (pvz., banga — banginis, akis — aketė); todėl atsiranda netikėtas efektas, kai šis panašumas patenka į sąmonės fokusą ir pasidaro mums matomas. 4. Vaikams, kuriems garsų ryšys su jų reikšmėmis ne toks įprastas, žodis yra ne tik savitarpio susižinojimo priemonė, bet ir savarankiškas objektas, kuris patraukia dėmesį savo garsine prigimtimi. Iš susidomėjimo kaip žodžiai skamba kyla ir tas vaiko

palinkimas kurti naujus žodžius, kuris atsižvelgia vien į jų skambėjimą ir visiškai nepaiso jų prasmės. Vienok iš nurodytų faktų negalima padaryti išvados, kad šnekamojoje kalboje garsinis momentas nevaidina jokio vaidmens ir niekuomet mūsų nepastebimas. Priešingai, jis patraukia mūsų dėmesį, kai tik tariančio žmogaus kalba šiek tiek nukrypsta nuo normalios kalbos ir pasižymi viena arba kita nepaprasta ypatybe (pvz., nepaprastu balso aukštumu ar žemumu, mikčiojimu, šnibždėjimu, netaisyklingu žodžių ištarimu arba kirčiavimu).

Bet šalia to (ir tai labai svarbu) garsinė kalbos pusė tiesiogiai dalyvauja susižinojimo procese, t. y. atlieka tam tikrą *semantinę* funkciją. To paties sakinio prasmė keičiasi pagal tai, ant kurio žodžio krinta loginis kirtis. Taip pat neretai, kirčiui pereinant nuo vieno skiemens į kitą, kinta ir atskiro žodžio reikšmė (pvz., diẽnos — dienõs, var̃tai — vartaĩ). Dar daugiau. Būdama natūrali, organišku keliu atsiradusi savitarpio susižinojimo priemonė, kalba tuo skiriasi nuo visų dirbtinių (išgalvotų) ženklų sistemų, kad ji ne tik žymi kurią nors nuo jos skirtingą dalykų padėtį, bet kartu ir pati tiesiog išreiškia kalbančio subjekto *nusistatymą* ir to, su kuo jis kalbasi, ir to, apie ką jis kalba, atžvilgiu (pyktį, mandagumą, abejonę, nusistebėjimą, susijaudinimą, džiaugsmą, nusiminimą ir t. t.). Kitaip sakant, balso kitimais, arba atmainomis, jo intonacijomis reiškiasi emocinis tariančio subjekto tonalumas (įtampa). Juo jis stipresnis ir intensyvesnis, tuo aiškiau bei įsakmiau iškyla ir ekspresyvi intonacijos reikšmė. Tatai itin įtikimu būdu mums parodo *retorinė kalba*. Jos uždavinys — ne tik pranešti vieną ar kitą mintį arba suteikti klausytojui tam tikrų žinių, bet visų pirma veikti jį tam tikru būdu, t. y. įteigti jam tas mintis, jausmus ir norus, kurie kalbėtojui kaip tik pageidaujami. Tam reikalui žodžio kaip paprasto minties ženklo neužtenka; kalba, be to, turi būti persunkta kalbėtojo nuotaika, jo jausmais (emocijomis) ir valia (nusistatymu). Ir ji pajėgia atlikti šitą uždavinį tiek, kiek žodis yra ne tik ženklas, ne tik nurodo už jo slypinčią prasmę, bet iškelia ir savo garsines potencijas ir tiesiogiai išreiškia tai, ką kalbėtojas jaučia, ko nori, siekia, kaip jis nusiteikęs ir t. t. Vienu žodžiu, retorinė kalba pati turi būti *ekspresyvi*, arba *raiški*, ir todėl geras kalbėtojas turi naudotis visomis priemonėmis, suteikiančiomis kalbai tikrą ekspresyvumą (raiškumą). Tokios priemonės yra visų pirma kalbos *vaizdumas* bei *gyvumas*. Svarbu ne tik, ką kalbėtojas sako, bet ir kaip jis išreiškia savo mintis ir sumanymus. Norėdamas sukelti klausytojams tam tikrą emocinę reakciją, jis turi pasirinkti atitinkamą kalbėjimo būdą. Apskritai imant, žmogų smarkiausiai veikia tai, ką jis pats mato, girdi arba junta vienu arba kitu būdu. Todėl kalbėtojas turi stengtis savo kalba sukelti tokį įspūdį,

kad tarytum pats klausytojas pergyventų ir patirtų tai, apie ką jis kalba. Vaizdinga kalba ir padaro kaip tik tokios rūšies įspūdį: ji sužadina intelektinę bei emocinę klausytojo vaizduotę ir suteikia vaizduojamiesiems įvykiams arba dalykams tikrovės gyvumą ir skaidrumą.

Bet įspūdžio stiprumui bei veiksmingumui daug padeda dar ir kitas momentas, būtent, kalbos *dinamika*, kuri priklauso, iš vienos pusės, nuo tinkamų intonacijų (semantinių ir emocinių), iš antros pusės — nuo atskirų žodžių, sakinių ir jų kombinacijų eufonijos (skambėjimo). Tokiu būdu retorinėje kalboje pats žodis įgauna tam tikrą svorį bei vertę. Kalbėtojas įgyvendina savo sumanymus, patraukdamas klausytojų dėmesį į pačią kalbą. Vis dėlto ir retorinėje kalboje žodis, tiesą pasakius, atlieka tarnybinę funkciją, ir tas kalbėtojas, kuris, susižavėjęs savo iškalbingumu, užmiršta, ką jam reikia pasiekti, nėra oratorius tiksliąja žodžio prasme. Bet žodis gali ir visiškai atsikratyti priklausomybės nuo išorinio tikslo ir įgauti savarankišką vertę bei reikšmę. Tada jis nustoja buvęs vien ženklu ir pasidaro gryna išraiška. Tatai aukščiausias ekspresyvumo (raiškumo) laipsnis, kurį žodis pasiekia *poetinėje kalboje*. Čia žodis kartu yra priemonė ir tikslas ir todėl pasirodo nauju aspektu, kuriame lemiamas vaidmuo priklauso jo jutiminei prigimčiai. Visos kalbos ypatybės bei vertybės, kurios anksčiau liko užpakaliniame fone, dabar iškyla aikštėn ir išskleidžia savo galybes (ritmas, melodika, dinamika, eufonija). Tai, vienok, nereiškia, kad žodis visiškai atsipalaiduoja nuo savo prasmės. Žodis be jokios prasmės nustoja buvęs žodžiu. Įgijęs grynos išraiškos vertę ir galią, žodis įtraukia į save savo prasmę ir taip glaudžiai suauga su ja, jog pats garsas ir tai, ką jis reiškia, sudaro tikrą organišką vienybę. Arba, kitaip sakant, žodžio santykis su prasme pasidaro *imanentinis*, žodis tampa tiesioginiu prasmės reiškėju,— taip, kad ji ne tik pasireiškia per jį, bet ir jame įsikūnija. Prasmės įdvasintas garsas tarytum persimaino, jis atbunda naujam savarankiškam ir savaime vertingam gyvenimui ir įgauna *magišką galią*, t. y. sugebėjimą *magiškai* veikti klausytoją, žavėti jį savo garsine ir raiškinga išvaizda. Bet poetinės kalbos žavumas gimsta ne tik iš garsinių žodžio vertybių, bet ir iš jo prasmės *vaizdumo*, kuris suartina iš žodžio gautą įspūdį su gyvu paties objekto vaizdu. Vaizdumas, taip pat kaip ir garso įspūdingumas, apsprendžia poetinės kalbos savybes ir jos vartojamas ypatingas priemones (palyginimus, metaforas — iš vienos pusės, rimus, aliteracijas, žodžių instrumentavimą ir pan. dalykus — iš antros pusės).

Pažvelgus į nurodytus poetinės kalbos ypatumus, aiškėja, kad ji apibūdinama vien tokiais momentais, kurie glūdi ir paprastoje (šnekamojoje) kalboje ir, šiaip ar taip, yra susiję su jos prigimtimi. Skirtumas

vien tas, kad paprastoje kalboje rimai, aliteracijos atsiranda gana atsitiktinai ir ritmas yra laisvas, nepriklausomas nuo kokio nors apibrėžto dėsningumo. Todėl visi šie momentai čia palieka neaktualūs ir negali išreikšti juose glūdinčių vertybių. Poetinėje kalboje, priešingai, jie iškelti aikštėn, išskleisti ir taip sutvarkyti bei suderinti, kad jų vertingumas pasidaro tiesiog juntamas ir įgauna vyraujančią reikšmę. Tą patį galima pasakyti apie kalbos vaizdingumą ir vaizdingumą sukeliančias priemones: visa tai kyla iš kalbos natūralios sąrangos, bet vien poetinėje kalboje šie momentai pasiekia tą tvarkingumo bei organizuotumo laipsnį, kuris leidžia įsigalėti savarankiškai jų vertei.

Iš šio trumpo poetinės kalbos apibūdinimo jau galima matyti, koks yra tas sąmonės nusistatymas, kuris sugeba ją suvokti ir įvertinti: jis nukreiptas į žodį (į kalbą) kaip į jutimiškai prasmingą reiškinį. Tai, ką jis turi prieš akis, yra žodžio *juntamoji išvaizda*. Jis sustoja, taip sakant, ties žodžio paviršiumi,— ne todėl, kad jis paviršutiniškas ir jam nerūpi suvokimo gelmės, o todėl, kad juntamajame žodžio paviršiuje jis intuityviai suvokia visą vidinį jo turinio bei prasmės turtą.

Tą, kas buvo pasakyta apie poetinės kalbos ypatybes ir jos skirtumą nuo kitų kalbėjimo būdų, galima trumpai suglausti į tokią schemą:

1. *Dirbtinės kalbos* (signalizacijos sistemos). Žodis — grynas ženklas, žodžio (ženklo) ryšys su objektu (prasme) transcendentinis.
2. *Šnekamoji kalba*. Žodis — 1) ženklas, 2) emocijų (subjekto būsenų) išraiška; ekspresyvumas potencialus, neorganizuotas.
3. *Retorinė kalba*. Žodis — 1) ženklas, 2) emocijų (subjekto būsenų) išraiška; ekspresyvumas organizuotas, bet priklauso nuo transcendentinio tikslo.
4. *Poetinė kalba*. Žodis magiškas. Ekspresyvumas išskleistas, garsinė žodžio prigimtis iškelta aikštėn ir sutvarkyta. Žodis, kaip jutimiškai prasmingas reiškinys, pasidaro savarankiška vertybė. Žodžio ryšys su prasme imanentinis.

DAILĖ

Dabar reikia išaiškinti, ar tas estetinio objekto ir estetinio sąmonės nusistatymo apibrėžimas, kurį esame gavę iš poetinės kalbos analizės, gali būti taikomas ir kitoms meno šakoms. Pradėkime nuo vaizduojamojo meno (tapybos, skulptūros). Iš pirmo žvilgsnio, palyginant su poezija, čia pasirodo žymus skirtumas. Iš tikrųjų: žodis ir jo prasmė, arba jo žymimas objektas, yra skirtingi dalykai, ir jutiminė žodžio prigimtis apskritai neturi nieko bendro su pačiu objektu. Todėl suprantama, kad,

turint galvoje patį objektą, paprastai nekreipiamas ypatingas dėmesys į jutiminę žodžio lytį. Bet vaizduojamajame mene santykis tarp objekto ir jo juntamo vaizdo visai kitoks. Suvokdami išorinį objekto vaizdą, mes tuo pačiu suvokiame patį objektą, vadinasi, objektą atstojąs vaizdas (vaizdinys) yra ne kas kita, kaip paties objekto aspektas. Vis dėlto mūsų suvokimo turinys ir sąranga bus skirtinga priklausomai nuo to, į ką kreipiame dėmesį ir kas mums rūpi: ar bendra objekto prigimtis, tam tikros gyvenimui reikšmingos jo ypatybės, ar jutiminė jo išvaizda, be jos ryšio su esamąja situacija ir su gyvenimo poreikiais. Kiekvienas regimasis objektas turi tam tikrą erdvinę formą, jis pasižymi tam tikra spalva, pasirodo mums šiaip ar taip apšviestas ir t. t. Paprastai mes visas šias jutimines ypatybes pastebime vien tiek, kiek jos mums leidžia susigaudyti aplinkiniame pasaulyje, skirti vieną daiktą nuo kito ir naudotis jais, atsižvelgiant į esamąsias aplinkybes. Matydami objektą, mes vis dėlto neįsižiūrime į jį ir suvokiame jį tik apytikriai; todėl mūsų suvokimams dažniausiai stinga tikslumo, pilnumo ir griežto apibrėžtumo. Juo įprastesnis mums daiktas, tuo labiau jo suvokimas artimas supaprastintai ir gana abstrakčiai schemai. Štai kodėl neretai atsitinka, kad mes negalime tiksliai nurodyti: kokia yra viena arba kita kasdieninės aplinkos daikto ypatybė (pvz., ar mūsų laikrodžio skaitmenys arabiški, ar romėniški, koks mūsų kambario apmušalų ornamentas, kokios spalvos mums gerai pažįstamo žmogaus akys ir t. t.). O iš antros pusės, mes dažnai linkę priskirti objektams tokias savybes, kurios juose pasireiškia vien tam tikrose aplinkybėse (pvz., sakome, kad lapija esanti žalia, o jūra mėlyna, nors ir lapijos, ir jūros spalva toli gražu nepastovi ir kinta, kintant apšvietimui).

Apskritai imant, daug sunkiau pastebėti ir įvertinti mums įprasto daikto grožį (pvz., gimtojo miesto architektūros grožį), negu naujo, anksčiau nematyto objekto, nes tai, kas nauja, patraukia dėmesį savo jutiminiais ypatumais; įpratimas, priešingai, paslepia tikrą (konkrečią) daikto išvaizdą po savo sukurtomis supaprastintomis schemomis, ir reikalingos tam tikros pastangos, kad atsikratytume atbukinančia šių schemų įtaka. Žinoma, mums atkreipus dėmesį į objektą kaip į jutiminį reiškinį, pats objektas dar nepasidaro gražus. Tiktai tas sąmonės nusistatymas, kuris sutelkia dėmesį į erdvinę objekto formą, jo kontūrų spalvotumą ir jo santykius su šviesa, atveria mums akis jo estetinėms teigiamybėms arba neigiamybėms, ir tiktai tada pats objektas mūsų suvokiamas kaip gražus arba negražus.

Kad estetinis daiktų suvokimas ir vertinimas reikalingas ypatingo sąmonės nusistatymo, tuo galima įsitikinti, tarp kitko, ir nagrinėjant tai,

kaip pats tapytojas supranta savo uždavinį. Paveikslas jam — tai pirmiausia plokštuma, kuri turi būti taip padengta spalvomis, kad žiūrovas gautų tam tikros regimos vienybės įspūdį, t. y. kad įvairių spalvų dėmės plokštumoje sudarytų tokią kombinaciją, kuri pasirodytų kaip vienu žvilgsniu aprėpiama, užbaigta ir pusiausvira visuma. Tatai išeities taškas tapybos kūriniui suvokti ir juo gėrėtis. Plokštuma (drobės, popieriaus, sienos) ir dažai (spalvos) — vienintelė medžiaga, kuria tapytojas naudojasi, kurdamas paveikslą, vis tiek ar tai būtų portretas, peizažas, natiurmortas, ar kuri nors kita tapybos rūšis. Pats siužetas (vaizduojamasis objektas) įgyja estetinės vertės vien tiek, kiek jis įeina į šitą regimąją spalvų vienybę (darnumą) ir jai priklauso. Yra tapybos rūšis, kuri nereikalinga jokio prasmingo (t. y. žyminčio tam tikrą objektą) siužeto, tatai — ornamentika; bet nėra ir negali būti tokios tapybos, kuri savo estetine esme nepasirodytų pirmučiausia kaip spalvota plokštuma. Kiekviename paveiksle arba piešinyje, kur vaizduojamas tam tikras siužetas, spalvos ir linijos estetiniu atžvilgiu turi dvejopą reikšmę: tiesioginę ir netiesioginę. Iš vienos pusės, spalvose (linijose) ir spalvų (linijų) kombinacijose glūdi ypatinga estetinė vertė, nepriklausomai nuo to, ką jos vaizduoja. Iš antros pusės, atskiroms spalvoms (linijoms) ir spalvų (linijų) visumai priklauso tam tikra vertė, kiek jos vaizduoja siužetą, objektų formą, jų erdvinius santykius, apšvietimą ir t. t. Pirmoji spalvų (linijų) reikšmė yra pagrindinė. Vien atitikdamas grynai jutiminio (nesiužetinio) grožio reikalavimus, paveikslas (piešinys) gali įgyti estetinės reikšmės ir siužeto atžvilgiu. Vadinasi, svarbu ne tik tai, kad iš paties paveikslo, t. y. iš plokštumą padengiančių spalvų ir linijų visumos, būtų aišku, ką jis reiškia ir vaizduoja (o ne iš paveikslo užrašo), bet visų pirma tai, kad siužetinis (vaizduojamo objekto) grožis išaugtų iš nesiužetinio (grynai jutiminio) grožio ir būtų juo pagrįstas. Estetinis suvokimas, palyginti su paprastu (neestetiniu), yra atvirkštinės krypties: paprastojoje percepcijoje siužetinis momentas apsprendžia jutiminių elementų sąrangą ir reikšmę; estetiniame suvokime, priešingai, jutiminių elementų vienybė sudaro pagrindą, prie kurio siužetas (siužeto prasmė) turi prisitaikyti. Todėl estetinė paveikslo vertė priklauso pirmiausia nuo jo *kompozicijos,* t. y. nuo to, kaip siužetas subordinuojamas regimam paveikslo (piešinio) vienumui. Lemiamas kompozicijos vaidmuo itin įsakmiai pasireiškia visur, kur tapyboje arba skulptūroje taikoma vadinamoji *stilizacija.* Panaudodamas žmonių arba gyvulių figūras kaip ornamento arba reljefo elementus (pvz., įpindamas jas į augalų ornamentą), menininkas neretai iškreipia ir pakeičia natūralų jų pavidalą ir proporcijas arba suteikia toms figūroms nepaprastą padėtį (pozą), nes

jam visų pirma rūpi ne tai, kad jos tiksliai atvaizduotų tikrą žmogaus arba gyvulio pavidalą, bet tai, kad jos atitiktų bendrą ornamento pobūdį bei sąrangą ir sietųsi su jį valdančiu ritmu. Panašus stilizacijos fenomenas pastebimas ir kitose meno šakose, ypač nagrinėjant tų menų kilmę ir pirmutinę raidos fazę. Kadangi pradžioje nė viena meno rūšis nebuvo savarankiška, bet tarnavo praktinio gyvenimo arba religijos reikalams (pvz., pynimas, molinių indų gaminimas, šokis ir t. t.), tai ir jų kuriamų daiktų arba veiksmų formos buvo pritaikomos pirmiausia tam tikslui, kuriam jos buvo skiriamos. Pavyzdžiui, ornamentas, kuriuo buvo puošiami pynimo gaminiai arba molinių indų formos, kilo iš pačios pynimo arba degimo technikos. Arba šokiai vaizduodavo tam tikrus magiškus veiksmus. Bet paskui, menui besiplėtojant, ir ornamento sąranga, ir indų formos būdavo taip apdirbamos bei keičiamos, kad ne tik atitiktų savo praktinę paskirtį, bet visų pirma patenkintų estetinius reikalavimus, t. y. sudarytų vieningą ir užbaigtą kompoziciją aukščiau nurodyta prasme. Panašiu būdu ir pirminei, simbolinei šokio reikšmei pamažėle išblukus, lemiamasis vaidmuo tenka ritminei šokio judesių stilizacijai, iškeliančiai jutiminę jų dinamiką ir raiškumą.

MUZIKA

Bet niekur estetinio suvokimo ir estetinio sąmonės nusistatymo savitumas nematomas taip aiškiai, kaip muzikoje. Muzika tarp meno šakų užima atskirą vietą, nes apskritai nieko nevaizduoja ir nesiremia tam tikru apibrėžtu dalykiniu siužetu. Ir jei mes ją siejame su vienu arba kitu objektu (pvz., su tam tikru įvykiu arba tam tikra idėja), tai tokia interpretacija dažniausiai tėra grynai subjektyvi ir visiškai neliečia muzikos kūrinio estetinio turinio. Ta pati kompozicija gali būti interpretuojama ir vienokiu, ir visai kitokiu būdu. Muzika, priklausanti nuo tam tikros programos arba ką nors sau statanti tikslu (imitacija), sudaro išimtį. Bet aukščiausi muzikos pasiekimai priklauso ne šiai sričiai. Tiesa, sakoma, kad muzika vaizduojanti žmogaus nuotaiką, jausmus, siekimus, aistras, žodžiu, visą jo vidinį emocinį pasaulį; tačiau pačios emocijos (sielos susijaudinimai) nėra kažkas dalykiška, kas galėtų būti aprašoma bei vaizduojama tuo pačiu būdu, kaip daiktai, įvykiai, idėjos ir panašūs dalykai. Žinoma, tai nereiškia, kad jausmai, siekimai ir visokie psichiniai potyriai negali pasidaryti meninės intencijos objektu. Ir poezijai, ir net vaizduojamajam menui vidinis emocijų pasaulis tam tikru laipsniu prieinamas. Bet vaizduoti jausmus ir siekimus šios meno šakos gali vien

netiesioginiu keliu, t. y. tarpininkaujant tam tikram dalykiniam siužetui. Muzikai šitas kelias uždarytas, nes klausos jutimai bei įspūdžiai patys neduoda tokios medžiagos, iš kurios galėtų būti atstatytas išorinio (daiktinio) pasaulio vaizdas. Todėl muzika savo esme nieko negali atvaizduoti; ji gali tiktai tiesiog išreikšti jausmų ir potyrių *vidinę dinamiką;* kaip ir kokiu būdu ji tai daro, bus paaiškinta vėliau. Vienok mes klystume, manydami, kad muzika tėra ypatinga emocijų kalba. Kaip tik tarp gryniausios muzikos rūšių esama tokių (pvz., fuga, preliudija), kurios padaro mums nepaprastai gilų estetinį įspūdį, bet nesukelia mūsų sąmonėje jokių apibrėžtų emocijų, kurias būtų galima susieti su viena arba kita mūsų vidinio gyvenimo situacija. Iš pirmo žvilgsnio — tai mįslingas faktas, kuris vienok kiek paaiškės, susipažinus su ypatinga muzikos prigimtimi. Ta medžiaga, kurią ji doroja bei formuoja, yra tonai, tonų eilės, sąskambiai, t. y. tam tikra ypatinga klausos įspūdžių rūšis. Bet klausos įspūdžiai nepriklauso prie tų jutiminių duomenų, kurie sąlygoja išorinio (daiktinio) pasaulio struktūrą; jie atlieka dažniausiai ženklų funkciją, iš kurių sprendžiama apie tam tikrų procesų eigą arba apie tam tikrų objektų buvimą (pasirodymą). Todėl klausos įspūdžių ryšys su išorinio pasaulio vaizdu nėra toks glaudus, kaip regėjimo ir lytėjimo suvokimų ryšys. Be to, reikia turėti galvoje dar vieną svarbią aplinkybę, būtent, kad pati muzikos medžiaga, t. y. tonai ir tonų kombinacijos, yra ne gamtos, bet žmogaus kūrybinės veiklos produktas. Priklausydami nuo oro bangavimo, pasižyminčio vienodu dažnumu, tonai gryna savo forma gamtoje pasitaiko tik rečiausiais atvejais. Štai kodėl tonų sfera sudaro ypatingą savarankišką pasaulį, kuris iš esmės skiriasi nuo aplinkinio medžiaginio pasaulio ir beveik visiškai nuo jo nepriklauso [10]. Iš to galima matyti, kad muzikoje estetinio suvokimo intencija nukreipta į pačius tonus ir jų kombinacijas, vadinasi, kad jos objektas yra ne kas kita, kaip jutiminė tonų pasaulio sąranga. Kas nesugeba suvokti šios jutiminės sąrangos, tam muzika svetimas dalykas. Tam neprieštarauja faktas, kad muzika, taip pat kaip ir kitos meno šakos, pasižymi ypatingu ekspresyvumu (raiškumu). Kaip toks ekspresyvumas gali būti suderintas su nedalykiniu muzikos pobūdžiu (t. y. su tuo, kad, apskritai imant, ji neatlieka jokios vaizduojamosios funkcijos), bus paaiškinta vėliau. Kad muzika savo esme neturi nieko bendro su dalykiniu vaizdavimu, patvirtina ir tai, kas mums žinoma apie muzikos kilmę. Pirmutinės formos, kuriomis pasireiškia muzika primityviose tautose, yra dainos, maldos, būrimo arba kerėjimo giesmės. Atrodytų, kad čia svarbiausias vaidmuo priklauso žodžiams, o muzika (melodija) tenkinasi vien akompanimento vaidmeniu. Bet iš tikro dažniausiai yra ne taip. Dainos, kaip

aiškina K. Biucheris žymiajame veikale „Darbas ir ritmas" („Arbeit und Rhythmus"), kilo iš ritmo tų judesių, kuriuos primityvusis (pirmykštis) žmogus darydavo, atlikdamas tam tikrą darbą arba tam tikras religijos (magijos) apeigas. Kiek šie judesiai ritmingi ir, be to, lydimi ritmingo triukšmo (pvz., kuliant javus), jie sužadina žmoguje palinkimą dar labiau pabrėžti ir sustiprinti jų ritmą, nes judesių ritmingumas apskritai palengvina raumenų pastangas ir tuo pačiu skatina darbą. O veiksmo ritmui sustiprinti žmogus naudojasi ir savo balsu, ypač tais atvejais, kai pačios jo fizinės pastangos verčia jį pritaikyti kvėpavimą prie judesių ritmo ir skleisti tam tikrus garsus. Tokiu būdu atsiranda ritmingi balso kilimai ir nusileidimai, iš kurių paskui ir gimsta tam tikras motyvas (melodijos pradžia). Kai dėl dainos žodžių, tai jie iš pradžios neturi prasmės ir atsiranda todėl, kad žmogus apskritai linkęs artikuliuoti savo skleidžiamus garsus; tatai paprasti jaustukai, lydį dirbančiojo judesius, arba riksmai (šūkiai), skatiną darbą. Jie išliko iki mūsų laikų kai kuriose dainose vadinamųjų priedainių pavidalu. Pats dainos tekstas, išreiškiąs tam tikrą mintį, nuotaiką arba jausmą, tėra antrinis elementas, atsirandąs ir išsiplėtojąs tik vėliau. Vadinasi, organizuojamasis dainos pradmuo yra ne žodis kaip prasmės reiškėjas, bet judesių ritmo ir melodijos vienybė, t. y. grynai jutiminis faktorius [11].

2. VIDINĖ ESTETINIO OBJEKTO STRUKTŪRA

A. ESTETINIO OBJEKTO VIENYBĖ

Taigi poezijos, vaizduojamojo meno ir muzikos analizė mums rodo, kad estetinio suvokimo, t. y. suvokimo, kylančio iš estetinio sąmonės nusistatymo, objektas yra visuomet tam tikras ekspresyvus reiškinys, pasirodąs mums kaip jutiminė vienybė. Tačiau šitas apibrėžimas reikalingas dar tolesnio paaiškinimo. Iš vienos pusės, reikia nušviesti vidinę estetinio objekto sąrangą, arba struktūrą, t. y. iškelti aikštėn tas sąlygas, kurios apsprendžia jo jutiminę vienybę. Antra vertus, ir estetinio objekto ekspresyvumas turi būti dar tiksliau apibrėžtas. Mes nagrinėsime dabar pirmąjį klausimą.

Analizuodami bet kurį meno kūrinį, mes randame, kad jis sudarytas iš daugelio momentų, arba faktorių, kad jis rodosi mums kaip tam tikra įvairybių vienybė. Muzikos kūrinyje tai yra ritmas, melodija, harmonija, tonų eilės dinamika ir kt., paveiksle arba piešinyje — spalvų, linijų ir plokštumų kombinacijos, šviesos ir šešėlio priešingumas ir kt.,

eilėraštyje — žodžių ritmas ir instrumentavimas, rimai, kalbos vaizdumas, minčių (motyvų) tematika ir t. t. Kokiu gi būdu visi nurodyti momentai, arba faktoriai, taip susijungia bei susilieja, kad iš jų kyla kažkas nauja, ką mes ir suvokiame kaip meno kūrinio vienybę, ir kaip šita vienybė skiriasi nuo objekto vienybės paprasto suvokimo? Iš dalies ir šio pastarojo vienybė yra jutiminio pobūdžio: objektas veikia mūsų pojūčių (regėjimo, lytėjimo, girdėjimo) organus kaip tam tikra išbaigta visuma, kuri beveik nepriklauso nuo aplinkos. Tačiau ir čionai sprendžiamoji reikšmė dažniausiai priklauso objekto prasmei (kiek jis mūsų atpažįstamas kaip tam tikros objektų arba reiškinių klasės atstovas). Kai tik objekto prasmingumas suvoktas, jo grynai jutiminis pavidalas ir jutiminė šio pavidalo vienybė nustumiama, taip sakant, į užpakalinį planą. Juntama estetinio objekto vienybė, priešingai, visuomet lieka suvokimo fokuse.

Tatai, kaip aukščiau buvo paaiškinta, esminė estetinio suvokimo savybė. Jo intencijai nukrypus nuo jutiminės objekto vienybės, suvokimo aktas nustoja buvęs estetinis. Todėl galima sakyti, kad jutiminė estetinio objekto vienybė pasižymi tam tikru ypatingu *būtinumu;* o šitas būtinumas priklauso, iš vienos pusės, nuo to, kokiu būdu estetinio objekto momentai, arba faktoriai, susiję vieni su kitais, iš antros pusės — nuo bendros pačių šių momentų prigimties.

B. ESTETINIO OBJEKTO KOMPONENTAI

Pradedant svarstyti nurodytas estetinio būtinumo sąlygas, reikia pirmiausia pabrėžti, kad tos įvairybės, kurios meno kūrinyje suvestos į raiškią vienybę,— tai ne elementai, bet *komponentai* (momentai), arba faktoriai. Elementai yra palyginti paprasti ir vienarūšiai, jie nepriklauso vienas nuo kito ir gali įeiti į bet kokią kombinaciją. Todėl iš pačių elementų negalima spręsti apie visumos sąrangą arba prigimtį. Muzikos kūrinio elementai yra, pavyzdžiui, atskiri jį sudarą tonai, paveikslo elementai — jo spalvos, eilėraščių — žodžiai arba net žodžių skiemenys (garsai). Bet paprasta spalvų visuma dar nesudaro paveikslo, iš bet kokios atsitiktinės tonų eilės negimsta muzikos kūrinys, taip pat kaip ir atsitiktinis žodžių rinkinys neturi poetinės frazės (eilėraščio) reikšmės bei vertės. Išskaidydami meno kūrinį į jo elementus (paveikslą — į atskiras spalvas, muzikos kompoziciją — į tonus), mes tuo pačiu panaikiname estetinį objektą ir išeiname iš estetinio sąmonės nusistatymo rė-

mų. Elementai, nors jie ir sudaro medžiaginį estetinio objekto pamatą, vis dėlto neapsprendžia specifiškai estetinės jo sąrangos [12].

Todėl, norint išaiškinti šią sąrangą, reikia atsižvelgti vien į tuos duomenis, kurie pasirodo pačiame estetiniame suvokime ir kuriuos mums suteikia pats estetinis objektas. Tuo kaip tik estetinė analizė skiriasi nuo bet kurios kitos teorinės analizės: ji tesidomi vien tais momentais, kuriais remiasi estetinė objekto reikšmė bei vertė, t. y. tais momentais, kurie sąlygoja jo struktūrą, vadinasi, atlieka jame tam tikrą *struktūrinę* funkciją. Bet atlikti tokią funkciją gali tiktai faktoriai (momentai), kurie patys yra *struktūriniai,* t. y. apima tam tikrą elementų daugybę ir nustato tarp jų tam tikrą santykį. Faktoriaus (momento) kaip visumos vienumas gimsta vien iš elementų santykio bei ryšio. Pavyzdžiui, ritmas muzikoje arba poezijoje: jis susideda iš tam tikrų elementų (garsų, tonų, triukšmų, dūžių), kurie eina vienas po kito ir iš kurių vieni kirčiuoti, kiti nekirčiuoti (mūsų laikų Europos poezijoje). Kirčiuotų ir nekirčiuotų elementų kaitaliojimasis yra daugmaž *reguliarus* ir tokiu būdu sutvarkytas, kad visuomet vienas ar keletas nekirčiuotų elementų priklauso nuo vieno kirčiuoto elemento ir sudaro su juo tam tikrą vienybę; muzikoje tai bus *taktas,* poezijoje — *pėda.* Kadangi kiekvienas ritmas išsiskleidžia laike, tai ir ritmo elementai gali skirtis ne tik savo svoriu (kirčiuotumo laipsniu), bet ir trukme. Šitie laikiniai ritmo elementų skirtumai taip pat ne atsitiktiniai, bet priklauso nuo tam tikro dėsningumo (pvz., vienas ilgas elementas yra ekvivalentus dviem arba trims trumpiems elementams, ir visi trumpieji elementai ir skirią juos tarpai yra beveik lygūs). Pagaliau ritmo elementuose glūdi dar trečia kitimų galimybė: tatai — kitimai pagal *intensyvumą,* kurie gali sutapti su kirčiuotumo skirtumais, bet gali reikštis ir nepriklausomai nuo šių pastarųjų. Intensyvumo laipsniais skiriasi todėl ne tik atskiri tonai ir skiemenys (dūžiai), bet taip pat ir taktai arba pėdos. Iš šių intensyvumo skirtumų kyla ritmo *dinamika.*

Ritmingos eilės įtampa gali didėti arba mažėti; be to, ir paties ritmo elementarinės (pagrindinės) vienybės (taktas, pėda) gali būti arba kylančios arba krintančios. Kai tik kritimo arba kilimo tendencija tęsiasi keletą taktų arba pėdų, atsiranda aukštesnė vienybė, t. y. ritmingas skirsnis, kuris pats yra kylantis arba krintantis. Du (arba net keletas) priešingi ritmingi skirsniai savo ruožtu įeina į dar aukštesnę vienybę, sudarydami ritmingą *periodą,* kur vieno skirsnio krintamoji tendencija kompensuoja antro skirsnio kylamąją tendenciją. Dviejų skirsnių priešingumui stiprinti naudojami intervalai (tarpai), skirią vieną ritmingą elementą nuo kito.

Pabrėžiant arba prailginant tokį tarpą, gaunama vadinamoji *cezūra.* Tokiu būdu ritmingos visumos arba kompozicijos išsiskleidimas gimsta tiesiog iš tų momentų, kurie glūdi jau pagrindinėje ritmingoje visumoje (takte, pėdoje), bet kurie gali įsigalėti ir pilnai pasireikšti tik tiek, kiek keletas šių elementarių vienybių susijungia ir sudaro vieną ritmingą sistemą (visumą). Muzikoje (o iš dalies ir poezijoje) prie nurodytų momentų prisideda dar vienas ypatingos svarbos momentas.

Tonai ir apskritai garsai skiriasi ne tik stiprumu, bet ir *aukštumu:* jie gali būti aukštesni arba žemesni. Kadangi tonų intervalai, t. y. jų aukštumo skirtumai, priklauso nuo tam tikro dėsningumo, jie iš keleto tonų leidžia sudaryti *muzikos temą* arba *frazę,* pasižyminčią panašiu vienumu, kaip kalboje posakis (sakinys); skirtumas vien tas, kad posakio prasmė mažų mažiausia iš dalies yra racionali, t. y. pagrįsta tam tikru sąvokų santykiu, muzikos temos prasmė, priešingai, grynai ekspresyvi (šitas ekspresyvumas bus toliau paaiškintas).

Tuo pačiu dėsningumu, valdančiu tonų intervalus, grindžiamas dar kitas muzikos faktorius (vienintelis, kurio poezijoje niekas neatitinka), t. y. *harmoningumas,* nustatąs ne einančių vienas paskui kitą, o kartu skambančių tonų vienybę. Tyrinėjant, kaip visi minėti faktoriai siejasi vieni su kitais muzikos arba poezijos kūrinyje, nesunku įsitikinti, kad jų savitarpio santykiai labai įvairūs ir negali būti suvesti į vieną visiems bendrą schemą. Pavyzdžiui, muzikoje ritmas ir dinamika yra elementaresni faktoriai: ritmas nepriklauso nei nuo melodijos (motyvo), nei nuo harmonijos, jis remiasi vien elementų (garsų, tonų, dūžių) kirčiuotumo ir ilgio skirtumais. Taip pat ir dinamikos atmainos gali reikštis nepriklausomai nuo ritmo, melodijos ir harmonijos. Bet kiekviename ritme jau slypi tam tikra dinamika. Kai dėl muzikos motyvo (temos), tai jo sąranga daug sudėtingesnė. Nors tonų savitarpio santykiai (jų intervalai) nepriklauso nei nuo ritmo, nei nuo dinamikos, tačiau šie momentai motyvo (melodijos) charakteriui bei savitumui yra gana svarbūs; pakeitus ritmą ir dinamiką, tas pats motyvas įgauna tiek kitonišką išvaizdą, kad būna sunku atpažinti jo tonalinę tapatybę. Ir apskritai, kiekvienas konkretus motyvas turi savo ypatingą ritmą ir dinamiką. Jis nėra reikalingas harmonijos, vienok gali būti harmonizuojamas įvairiais būdais, ir harmonizavimo kitimai atsiliepia į jo ekspresyvumą ir dažnai iš esmės pakeičia bendrą jo pobūdį.

Poezijoje estetinių komponentų santykiai ne taip aiškūs, nes jos dorojama medžiaga — kalba, žodžiai — jau šiek tiek formuota: kiekviename žodyje, kiekviename sakinyje glūdi tam tikras ritmas ir tam tikra dinamika, su kuriais estetiniam formavimui tenka skaitytis. Vienok ir

čia pasirodo estetinių komponentų savitarpio priklausomybė bei įtaka. Sustatant žodžius vienu arba kitu būdu, pakeičiant jų „aplinką", frazei (sakiniui) suteikiamas kitoks ritmas, kitokia dinamika ir „instrumentacija", ir tuo pačiu kinta ir jos prasmė, jos ekspresyvi galia bei reikšmė.

Tokiu pat pobūdžiu pasižymi ir visi faktoriai, arba komponentai, apsprendžią estetinio objekto struktūrą vaizduojamajame mene, vis tiek, ar tai bus linijos, plokštumos, masės, spalvos ar šviesos atmainos. Ir čia estetinė vertybė atsiranda vien tada, kai nurodyti elementai sudaro tam tikrą įvairybių vienybę, t. y. tokią sudedamąją visumą, kurios vienumas pagrįstas arba dviejų elementų priešingumu ir pusiausvyra (pvz., dviejų spalvų, plokštumų, masių, šviesos ir šešėlio), arba daugelio elementų ritminga ar simetriška sąranga (pvz., tapyboje — ornamentas, architektūroje — kolonų, langų eilės, arkų ir bokštų sustatymas), arba tolydiniu vieno elemento perėjimu į kitą (pvz., piešinyje — kontūras, tapyboje — spalvotumo ar apšvietimo atmainos ir t. t.). O kur viešpatauja ritmas, simetrija, priešingybių santykis (pusiausvyra) ar tam tikras kitimų tolydinumas, ten neišvengiamai pasireiškia ir formuojamoji dinamikos galia. Apskritai, estetinių komponentų sąryšis vaizduojamajame mene ne mažiau glaudus ir reikšmingas, negu muzikoje ir poezijoje.

Tiesa, nurodytų komponentų santykiai apibūdina ne tik estetinį objektą, bet apskritai kiekvieną objektą, sudarytą iš tos pačios jutiminės medžiagos; kiekvienas regimas daiktas — tai ne mechaniškai sudėta elementų visuma, bet turi savo struktūrą, priklausančią nuo masės, plokštumų, linijų, spalvų santykių ir t. t. Taip pat ir kiekvienoje garsų arba triukšmų eilėje esama ritmo, dinamikos ir net melodikos pradmenų ir t. t. Vadinasi, estetinio objekto savitumas turi priklausyti nuo ypatingo komponentų ir jų santykių formavimo (pavidalinimo). Koks yra šitas formavimas, aiškėja jau iš to, kas buvo aukščiau pasakyta.

Visų pirma kiekvieno komponento, priklausančio objekto struktūrai, vidinė sąranga iškeliama aikštėn, jai suteikiamas galimumas netrukdomai parodyti tai, kokia ji yra, išvystyti ir išugdyti savo prigimtinį suskaidymo ir suvienijimo būdą, subordinuojant pastarąjį griežtesniam dėsningumui. Tokiu būdu komponentas pasidaro reikšmingas ir aktualizuoja savo ekspresyvią galią. Be to, ir atskirų komponentų santykiai taip sutvarkyti, kad vienas komponentas ne varžo kitą, bet stiprina jį ir padeda jam išreikšti savo gryną esmę, arba, jei komponentų tendencijos priešingos, tai jos taip suderintos, kad būtų jaučiamas jų priešingumas ir suvokimo aktas įgautų ypatingą įtampą (pvz., poezijoje metro eiga ir sakinio (periodo) sąranga; tapyboje spalvų ir linijų derinys, šviesos ir šešėlių suskirstymas, siužetinė paveikslo reikšmė ir pan.

dalykai)[13]. Bet pagaliau ir atskirų komponentų išskleidimas ir suderinimas vienų su kitais nėra visai savarankiškos vertybės; tatai vien tie momentai, per kuriuos realizuojasi ir įsigali estetinio objekto kaip visumos ekspresyvi reikšmė. Šioji objekto visuma, nors ir iškyla virš atskirų komponentų, vis dėlto negali būti nuo jų atskirta arba atitraukta. Ji įsikūnija juose ir per juos ir gali būti apibrėžiama vien komponentams padedant.

C. DOMINANTĖS REIKŠMĖ

Tačiau visumos realizavimui nepakanka to, kad atskiri komponentai suderinti vieni su kitais; šiaip ar taip, objekto vienybė turi ir tiesiog atsispindėti jų savitarpio santykiuose. Tatai reiškia: vienas iš faktorių turi atstovauti šitai vienybei, jis turi turėti pirmenybę prieš kitus ir vidinėje objekto sąrangoje vaidinti organizuojamąjį vaidmenį. Toks vyraujantis faktorius vadinamas *dominante*. Dominantė — tai pagrindinis estetinio objekto formuojamasis pradmuo, kiti komponentai jam vienu arba kitu būdu subordinuoti ir atlieka pagalbinę funkciją, padėdami jam realizuoti ekspresyvią visumos vienybę. Reikia pažymėti, kad dominantė savo organizuojamąjį vaidmenį atlieka toli gražu ne visuomet vienodai. Kartais ji sudaro, taip sakant, visos kompozicijos griaučius, arba skeletą, kuriuo remiasi jos organiška vienybė (pvz., piešinyje — kontūrai, ritmingas arba simetriškas linijų darnumas; tapyboje — šviesos ir šešėlio priešingybė, harmoninga spalvų darna ir pusiausvyra). Bet būna ir tokių atvejų, kai estetiniame objekte pasirodo keletas klodų, arba planų, sudarančių tarytum vieną hierarchinę sistemą — taip, kad dominantė apsprendžia priešakinį planą, o kiti komponentai suskirstyti užpakaliniuose planuose. Tokio pobūdžio gali būti kompozicija ir tapyboje, ir architektūroje; bet ypač reljefiškai šita sąranga iškyla muzikoje; dažniausiai dominantės funkciją čia atlieka motyvas (tema) arba melodija, t. y. išskleistas ir suskaidytas motyvas, o harmonija ir, gal būt, ritmas sudaro užpakalinį motyvo arba melodijos foną. Bet gali atsitikti, kad ritmas arba harmonija įgauna sprendžiamąją reikšmę, vadinasi, net toje pačioje kompozicijoje vienas komponentas gali užleisti dominantės vietą kitam.

Iš to, kas pasakyta apie estetinius komponentus ir jų santykius, jau aiškėja, kad jie toli gražu nesutampa su estetinio objekto dalimis. Dalys ir komponentai visiškai skirtingi dalykai. Tiesa, dalys ir komponentai turi ir kažką bendro: jie skaido bei diferencijuoja estetinį objektą, bet

visai skirtingais atžvilgiais. Komponentai apibūdina tas skirtingas kokybines kryptis (matavimus), kuriomis išsiskleidžia estetinis objekto turinys. Nėra tokio bendro plano, kuriame jie visi tilptų, išskyrus konkrečią paties objekto vienybę. Šiuo atžvilgiu jie nesulyginami ir kiekvienas iš jų yra vienintelis savo rūšimi. Dalys, priešingai, yra vienos rūšies ir priklauso vienam planui, vis tiek, ar tai bus erdvė, ar laikas, ar judesys, vykstąs kartu ir erdvėje, ir laike. Tačiau estetinio objekto dalių nereikia painioti su jo elementais. Elementai sudaro vien tą ikiestetinę medžiagą, kuri, komponentams padedant, organizuojama ir suvedama į estetinę vienybę. Kiekviena dalis, priešingai, aprėpdama daugelį jau sutvarkytų elementų, turi tam tikrą estetinę reikšmę ir priklauso tiesiog estetinio objekto sąrangai. Vienos dalies ryšys su kita, taip pat kaip ir komponentų ryšys, yra ne mechaniškas, bet vidinis, organiškas, vienok visiškai kitokios rūšies ir priklauso pirmučiausia nuo tų erdvinių arba laikinių, arba kartu nuo tų erdvinių ir laikinių santykių, kurie sąlygoja estetinio objekto, kaip juntamos visumos, buvimą. Žinoma, šios visumos dalių ryšys gali būti labai įvairus: arba toks, kad visos dalys yra maždaug vienodos reikšmės ir suderintos pagal *koordinacijos* principą; arba toks, kad viena dalis užima centrinę, dominuojančią vietą ir visos kitos jai vienu arba kitu būdu subordinuotos. Tai — *monarchinis* komponavimo principas. Šitie skirtingi estetinio objekto dalių sustatymo ir sutvarkymo būdai, kaip paaiškės toliau, vaidina reikšmingą vaidmenį skirtinguose meno stiliuose, ypač vaizduojamajame mene (architektūroje, skulptūroje, tapyboje). Tačiau, pažymint esminį skirtumą tarp estetinio objekto komponentų ir dalių, nereikia, antra vertus, išleisti iš akių ir glaudaus jų ryšio. Tai, kas suskaido objekto visumą į skirtingas dalis, diferencijuoja jas erdvės ir laiko atžvilgiu ir tuo pačiu nustato vidinį jų vienumą, yra ne kas kita, kaip estetiniai komponentai. Atskirų dalių ir jų struktūrinių skirtumų atsiradimas — tatai formuojamosios komponentų galios padarinys.

D. STATINĖ IR GENETINĖ VIENYBĖ

Išsiaiškinus trumpai estetinių komponentų reikšmę, galima ir kiek tiksliau apibūdinti juntamąją estetinio objekto vienybę. Šitoji vienybė neturi būti suprantama per siaurai, t. y. taip, tarytum ji tilptų visuomet viename suvokimo akte ir galėtų būti apimama vienu žvilgsniu (viena akimirka). Toks supratimas netiktų tiems estetiniams reiškiniams (objektams), kurie vyksta laike ir gali būti suvokiami tiktai per kelis paeiliui

einančius suvokimo aktus (pvz., muzikoje, poezijoje, choreografijoje). Vadinasi, čia *objektyvi* paties reiškinio vienybė toli gražu nesutampa su subjektyvia suvokiančio akto vienybe. Vis dėlto ji turi daugmaž atitikti šią pastarąją, nes priešingu atveju visiškai nebūtų prieinama suvokiančiam subjektui ir nustotų savo jutiminio pobūdžio. O toks atitikimas galimas todėl, kad aktualios sąmonės apimtis (ir net jutiminės sąmonės apimtis ir akiratis, t. y. sąmonės, neišeinančios iš jutiminių vaizdinių ribų) didesnė už atskiro suvokimo apimtį. Estetinė objekto vienybė subjekto sąmonėje įsigali ir tuomet, kai vienas paskui kitą einančių suvokimų turiniai taip susiję vienas su kitu, kad paskesnis tiesiog išauga ir išsiskleidžia iš pirmesniojo. Objektas nebūna prieš mūsų akis kaip kažkas užbaigta, bet gimsta bei tampa. Jo vienybė ne statinė, o genetinė, ji realizuojasi ir pasireiškia laike. Vis dėlto ji pasižymi tokiu pat vaizdumu ir juntamumu, kaip ir statinė vienybė, ir suvokiama tokiu pat tiesioginiu būdu, refleksijai (abstrakčiam mąstymui) nė kiek nedalyvaujant.

Vienok ir tose meno šakose, kur estetinio objekto vienybė yra statinė ir nepriklauso nuo laiko, suvokimo aktas dažniausiai nesibaigia viena momentine percepcija, bet vyksta, visai eilei percepcijų tarpininkaujant. Šių vienas kitą papildančių suvokimų santykiai gali būti įvairūs. Tapyboje, pavyzdžiui, pirmas suvokimas aprėpia visą objektą ir duoda mums bendrą įspūdį, bet dar nesuskaidyta (nediferencijuota) forma. Tolesni suvokimai pirmojo įspūdžio nubrėžtose ribose išskleidžia jo turinį, iškeldami atskiras objekto dalis arba puses ir praryškindami jo vidinę struktūrą. Skulptūroje ir architektūroje (stebint pastato išorinį vaizdą) nė viena percepcija nepajėgia apimti viso objekto. Kiekvienas suvokimas apima tiktai tam tikrą jo aspektą, kuris turi būti papildytas kitų aspektų. O kiekvienas naujas aspektas reikalauja ir naujo stebėjimo taško. Norint suvokti visus statulos arba pastato aspektus ir jų organišką vienybę, tenka eiti aplink juos ir apžiūrėti iš visų pusių. Tiesa, ne visi šie aspektai yra vienodos reikšmės. Paprastai vienas (kai kada ir du) iš jų turi pirmenybę ir valdo visus kitus. Maždaug tą patį galima pasakyti ir apie estetinį pastato vidaus vaizdą. Ir čia žiūrovas suvokia vien kažkiek dalinių, nepilnų aspektų, iš kurių kiekvienas atstovauja tiktai tam tikrai vidaus pusei arba daliai ir kurie priklausomai nuo pasirinkto požiūrio gali būti platesni arba siauresni, turtingesni arba ne tokie turtingi. Tačiau ir šiuo atveju aspektų eilė neatsitiktinė; jie sudaro vieną organišką visumą, kurioje pasireiškia vienas visą kūrinį apsprendžiąs planas. Trumpai sakant, estetinio objekto suvokimas yra vienas aktas, bet jis susidaro iš eilės vienas į kitą pereinančių suvokimų.

E. ESTETINIO OBJEKTO ASPEKTAI IR ERDVĖS PROBLEMA DAILĖJE

Estetinio objekto struktūrai paaiškinti dar iš arčiau susipažinsime su vaizduojamuoju menu, su tapyba ir skulptūra. Palyginamos su muzika, šios meno šakos skiriasi ne vien savo dorojamais jutiminiais duomenimis, bet ir savo *dalykiniu* pobūdžiu, t. y. tuo, kad jos vaizduoja daiktus ir reiškinius, kurie pasitaiko tikrovėje, arba mažų mažiausia panašius į realaus pasaulio kūnus (objektus), užimančius erdvėje tam tikrą vietą. Bet kiekvienas kūniškas objektas regėjimui visuomet pasirodo tiktai vienu arba kitu aspektu, priklausančiu nuo pasirinkto stebėjimo taško. Su šita aplinkybe tenka skaitytis ypač tapybai, nes jos vartojamos priemonės (plokštuma, spalvos, linijos) leidžia jai atgaminti kiekvieną kartą tik vieną apibrėžtą aspektą. O toks aspektas, žiūrovui nejudant, apribotas dviejų matavimų. Todėl tas uždavinys, kurį turi spręsti tapytojas, gali būti apibūdintas maždaug taip: dviejų matavimų vaizdas turi atgaminti trijų matavimų objektą. Bet jutiminis vaizdas mums duoda objekto aspektą vien tada, kai jame šiaip ar taip atsispindi objekto visuma. Todėl ir tapytojas gali atvaizduoti kūnus ir jų erdvinius santykius tiktai panaudodamas tas dviejų matavimų regimojo aspekto žymes, kurios nurodo jo santykiavimą su kitais papildančiais aspektais, atstovaujančiais trečiam kūnų matavimui — gilumai. Vadinasi, visi tie elementai ir elementų kombinacijos, iš kurių susideda paveikslas (linijos, spalvos ir įvairios jų atmainos pagal kokybę, intensyvumą, skaidrumą, grynumą ir t. t.), turi dvejopą erdvinę reikšmę: iš vienos pusės, tai plokštumos elementai, kurie ją skaido bei diferencijuoja, iš antros pusės, — ženklai, kuriais išreiškiamas trečiasis erdvės matavimas (giluma) ir nuo jo priklausanti stereometrinė kūnų forma. Pirmoji, tiesioginė, reikšmė yra antrosios, netiesioginės (simboliškos), reikšmės pamatas. Jei pati paveikslo kompozicija plokščia ir neišeina iš dviejų matavimų rėmų (pvz., ornamentinėje tapyboje), tai lemiamas vaidmuo priklauso tiesioginei elementų reikšmei. Į antrąją, simbolišką, reikšmę atsižvelgiama vien tiek, kiek į kompoziciją įeina ne tik grynų linijų ir spalvų deriniai, bet ir plokšti tam tikrų daiktų (kūnų) vaizdai. Bet kai tik tapytojas užsibrėžia sau uždavinį atvaizduoti realios erdvės gilumą ir stereometrinę realiųjų kūnų formą, įsigali ir netiesioginė elementų reikšmė. Drobės (arba sienos) plokštuma kartu turi atstovauti ir trijų matavimų erdvei. Svarbiausias tokios kompozicijos sunkumas yra tas, kad tapytojui plokštumos vaizdą tenka suderinti su stereometrinės formos vaizdu. Plokštuma turi pasilikti tuo, kas ji yra, — plokštuma, bet tuo pačiu ji turi atvaizduoti ir

gilumos tįsumą bei sąrangą. Šitas uždavinys gali būti išspręstas įvairiais būdais. Tos priemonės, kurias tapytojas pasirenka jam išspręsti, žymiu laipsniu apsprendžia jo kūrybos stilių. Smulkiau apie tai bus pasakyta vėliau.

Šiaip ar taip, svarbiausias dalykas tapytojui yra surasti tokį objekto aspektą, kuris patenkintų nurodytus reikalavimus. Tai reiškia: 1. Jis turi visų pirma duoti aiškų plokštumos vaizdą, t. y. vaizdą, kuriame plokštuma būtų suskaidyta (diferencijuota) pagal tam tikrą planą (schemą) ir visos skirtingos jos dalys suvestos į vaizdžią vienybę. 2. Visi gilumos rodikliai (požymiai), glūdį plokštumos vaizde, turi būti tiek apibrėžti ir ryškūs, kad iš jų aiškėtų, kokia turi būti stereometrinė objekto forma, paslėpta papildomuosiuose trečiojo matavimo aspektuose [14]. Žodžiu, parinktas aspektas turi būti *prisotintas* tokių rodiklių, tada jis pasižymės ypatingu turiningumu bei reikšmingumu ir jame pasireikš visa juntama vaizduojamojo objekto (kūnų ir jų erdvinių santykių) struktūra. Bet, rinkdamas estetiniu atžvilgiu tinkamiausią aspektą, menininkas nė kiek negali sekti gamtos pavyzdžiu, nes jos teikiami objektų aspektai atsitiktiniai ir todėl dažniausiai chaotiški, neaiškūs bei painūs. Šiuo atžvilgiu jis turi visiškai pasikliauti savo tiesiogine nuovoka ir savo sugebėjimu komponuoti.

Svarbu pažymėti, kad ne tik tapytojui rūpi reikšmingiausio aspekto parinkimas. Ne mažesnę reikšmę šitas klausimas turi ir skulptoriui. Nors jis ir kuria realius vaizdus, t. y. trijų matavimų figūras, ir nors tos figūros priklausomai nuo parinkto stebėjimo taško gali būti suvokiamos be galo įvairiais aspektais, jis turi vis dėlto savo kūrinio pamatan padėti vieną arba keletą dominuojančių aspektų, kurie apsprendžia visus kitus. Priešingu atveju skulptūrai trūks juntamos organiškos vienybės. Itin svarbus tolinis aspektas, atsirandąs, kai žiūrovo akys nejuda ir jų ašys lygiagrečios, nes jis duoda statulos arba paminklo bendrą, kaipo visumos, įspūdį. Maždaug tie patys reikalavimai galioja ir architektūrai.

Iš to, kas pasakyta apie tapybos ir skulptūros kūrinių struktūrą, suprantama, kad vaizduojamajame mene *erdvės problema* užima tokią pat centrinę vietą, kaip ir architektūroje. Todėl jų uždavinys gali būti ir taip suformuluotas: jie turi iškelti *konkrečios erdvės* vertybes tomis priemonėmis, kurios yra jų žinioje, ir subordinuoti jas vienai arba kitai sisteminei vienybei. Svarbu pabrėžti, kad kalbama apie konkrečiąją erdvę, kurios prigimtis pasireiškia ne tik geometriniais linijų ir plokštumų santykiais, bet ir masių sąveika, spalvų kitimais ir šviesos atmainomis. Beveik visus tapybos, skulptūros ir architektūros stilių skirtumus ir pasi-

keitimus galima išaiškinti, atsižvelgiant į tai, kokiu būdu jie sprendžia konkrečios erdvės problemą. Žinoma, ta erdvė, kuri rūpi vaizduojamajam menui, nesutampa su absoliučia fizikos erdve: tai — *fenomenalioji* ir liečiamoji erdvė, t. y. ta erdvės išvaizda, kuri pasirodo reginčiam ir judančiam subjektui. Todėl ir tapyba, ir skulptūra, ir architektūra niekuomet neturi išleisti iš akių objekto erdvinio santykio su žiūrovu; o iš šito santykio išplaukia dar vienas esminis reikalavimas, kurį turi atitikti nurodytų meno šakų kūrinys: būtent, kad jis priklausytų nuo natūralios koordinačių sistemos, kurią apsprendžia žiūrovo padėtis erdvėje, t. y. gulsčia jo akių padėtis, iš vienos, ir stati jo kūno padėtis, iš kitos pusės. Tiktai aiškus ir įsakmus stačios ir gulsčios krypties priešingumas laiduoja juntamąją parinkto aspekto vienybę. Atrodytų, kad toks reikalavimas savaime suprantamas, nes jis priklauso nuo žmogaus kūno struktūros ir negali turėti žymios reikšmės estetinei vaizduojamojo meno kūrinio sąrangai. Vienok smulkesni tyrinėjimai parodė, kad, pavyzdžiui, graikų skulptūroje tos statulų ypatybės, kurios, kaip paprastai manoma, išreiškia ypatingą žmogaus grožio idealą, iš tikro kyla iš grynai formalių reikalavimų, apsprendžiančių bendrą erdvinę estetinio objekto (aspekto) sąrangą. Statulų tiesios nosies forma, vyraujanti visoje klasikinėje skulptūroje, senovės menininkų parinkta ne todėl, kad ji pati, atskirai imama, yra gražiausia iš visų galimų formų, bet pirmiausia todėl, kad labiausiai iškelia stačią veido koordinatę ir pabrėžia jos priešingumą gulsčioms akių ir burnos linijoms. Apibrėžiant vaizduojamojo meno paskirtį kaip konkrečios (fenomenaliosios) erdvės formavimą arba organizavimą, išaiškėja dar vienas jo kūrinių esminis savitumas: būtent, kad į jų estetinę sąrangą — šalia pačių vaizduojamųjų objektų — kaip struktūrinis faktorius įeina ir juos gaubiąs bei vieną nuo kito skiriąs oras, t. y. *fenomenalioji tuščia erdvė*. Itin aiškiai tai matyti skulptūroje: akmuo arba marmuro gabalas, iš kurio skulptorius iškala statulą, apriboja tą erdvės dalį, kurioje potencialiai glūdi figūra. Mikelandželas taip apibūdina skulptūros kūrimo procesą: reikia įsivaizduoti, kad kalamoji figūra nugrimzdusi vandenyje ir kad, skulptoriui dirbant, vandens lygis pamažėle krinta — taip, kad figūros dalys pasirodo viena paskui kitą ir pagaliau visa figūra pasidaro regima.

Visiškai ypatingą reikšmę stačios ir gulsčios koordinačių (krypčių) santykis ir tuščios erdvės formavimas turi architektūroje (apie tai vėliau).

F. LAIKO PROBLEMA MENE

Tose meno šakose, kurios vaizduoja laikinius reiškinius arba įvykius ir kuriose pats meno kūrinys išsiskleidžia laike (poezijoje, muzikoje, choreografijoje, kinematografijoje), panašų vaidmenį, kaip erdvės problema architektūroje, skulptūroje ir tapyboje, vaidina *laiko problema*. Tiesa, laikas teturi vieną matavimą, ir šiuo atžvilgiu laiko estetinio formavimo uždavinys kiek paprastesnis; tačiau minėtosioms meno rūšims jis nemažiau svarbus. Laikas, kuris rūpi menininkui, žinoma, yra ne tolyginis fizikinis laikas, matuojamas laikrodžiu, o *fenomenalusis* laikas, mūsų išgyvenamas ir patiriamas, veikiant ir santykiaujant su aplinka. Vadinasi, ne tuščias abstraktus laikas, o konkretus laikas, kuriame vyksta mūsų gyvenimas ir mūsų suvokiami fiziniai ir psichiniai reiškiniai, tas laikas, kur dabarties taškas nuolat juda, toldamas nuo praeities ir verždamasis į ateitį, kur kiekvienu momentu kažkas arba prasideda (užsimezga), arba tebesitęsia, arba užsibaigia. Formuoti (organizuoti) laiką — tai reiškia įvesti jame telpančius įvykius (reiškinius) į tam tikrą tvarkingą, dažniausiai ritmingą schemą. Tokia schema reikalauja, 1) kad reiškinių eiga sudarytų tiesiog juntamą užbaigtą vienybę, 2) kad šita vienybė būtų aiškiai suskaidyta (išnarstyta) į vieną paskui kitą sekančias dalis, 3) kad kiekvienoje dalyje (arba kiekviename skyriuje) atskiri elementai grupuotųsi aplink vieną (arba kelis) dominuojantį (itin reikšmingą) elementą ir 4) kad atskirų dalių trukmė ir turiningumas būtų tarp savęs suderinti pagal jų svarbą visumai (pvz., kad priešingos arba koreliatyvios muzikinės frazės arba ritmingo periodo dalys atsvertų viena kitą).

Kad tokios reiškinių arba įvykių organizacijos pamatas yra laikas, itin įtikimai parodo pauzės reikšmė muzikiniam ir poetiniam ritmui (metrui). Pauzė yra tuščias laiko tarpas, kur niekas nevyksta arba nieko negirdima, ir vis dėlto ji priklauso meno kūrinio sąrangai. Skirdama vieną eilutę arba frazę nuo kitos ir kartu sujungdama jas, ji atlieka svarbią struktūrinę funkciją. Be to, laikinė elementų tvarkysena apsprendžia ir keičia patį laiko tempą. Priklausomai nuo įspūdžių ritmo ir dinamikos jis atrodo greitas arba lėtas, greitėjąs arba lėtėjąs, laisvas arba trukdomas, tolydinis arba trūkus ir t. t. (pvz., muzikoje: andante, allegro, ritardando, accelerando, ritenuto, legato, staccato ir t. t.). Kur laiko atžvilgiu stinga medžiagos tvarkingumo, kur laikas neprisunktas ritmo ir dinamikos, ten jis pasidaro monotoniškas, estetinis įspūdis išnyksta ir užleidžia vietą nuobodului. Kad muzikos arba poezijos kūrinio kompozicija įgytų tikrą estetinę vertę, menininkui itin svarbu surasti tinkamą laiko aspektą, t. y. atrinkti tokią ritmingą ir dinamišką elementų (reiškinių, įvykių) są-

rangą, kuri suteiktų kompozicijai ypatingą turiningumą. Toks turiningumas neturi nieko bendro su pilnumu ir dažniausiai yra net jam priešingas, t. y. reikalauja, kad į kompoziciją įeitų tiktai tie elementai, kurie esmingi jos raiškumui.

Tiesa, laiko tvarkysena meno kūriniuose priklauso pirmiausia nuo vaizdavimo priemonių prigimties. Kur šios priemonės priklauso *vien* nuo laiko (kaip, pvz., poezijoje), ten tai, kas yra arba įvyksta kartu, gali būti vaizduojama tik paeiliui, paskui kits kitą. Bet ribose tų galimybių, kurias menininkui duoda formuojamoji medžiaga ir vaizdavimo priemonės, svarbiausias vaidmuo priklauso bendriesiems kompozicijos reikalavimams. Pavyzdžiui, romane pasakojimo eiga gali nesutapti su realia įvykių seka, išplaukiančia iš dalykinės kūrinio prasmės ir parinkto laikinio požiūrio; pasakojimas gali eiti atvirkštine kryptimi — iš dabarties į praeitį arba kaitalioti tai, kas buvo arba įvyko vėliau, su tuo, kas buvo arba įvyko anksčiau, nelygu, kokį momentą autorius pasirinko pasakojimo išeities tašku.

3. ESTETINIO OBJEKTO RAIŠKUMAS IR DALYKINĖ REIKŠMĖ

A. ĮVADAS

Nustatę, kad estetinio objekto sąranga ir vienybė pirmučiausia pagrįsta *jutimine* (vaizduojamajame mene ir architektūroje — erdvine) sąranga ir vienybe, mes neišvengiamai susiduriame su tolesniu klausimu: kaip su šiąja jutimine struktūra susijusi estetinio objekto dalykinė reikšmė ir prasmė? Juk menas vaizduoja ne tik jutiminių elementų santykius bei kombinacijas, bet ir visokius reikšmingus objektus (žmones, gyvulius, augalus, namus, laivus ir t. t.) arba įvykius ir gamtos reiškinius. Maža to, menui prieinamų objektų sritis neapribota vien konkrečia tikrove, bet apima ir abstrakčius (idealius) objektus, mintis ir idėjas. Pagaliau menas sugeba išreikšti ir jausmus, emocijas, nuotaikos atmainas ir apskritai visą neribotą žmogaus vidinių potyrių (pergyvenimų) įvairumą. Dalykinis momentas (siužetas) svarbus ne visoms meno šakoms (pvz., jis nesvarbus muzikai, ornamentikai), bet nėra tokios meno rūšies, kuri galėtų visiškai apsieiti be tam tikro, nors ir neaiškiai išreikšto, *emocinio* momento. Todėl suprantama, kad atsirado tokių estetikos teorijų, kurios kaip tik šitam momentui priskiria lemiamąją reikšmę estetiniame suvokime, t. y. mano, kad jis ne tik dalyvaująs estetinio suvokimo sąrangoje,

bet ir apsprendžiąs jo turinį ir suteikiąs jam estetinę vertę. Atsižvelgiant į nevienodą dalykinio siužeto ir emocinio momento vaidmenį mene, anksčiau iškeltą klausimą tenka padalyti į du skirtingus klausimus — vieną siauresnį, liečiantį dalykinį siužetą, o antrą platesnį, nukreiptą į emocinį faktorių ir jo ryšį su estetinio objekto jutimine sąranga. Mes svarstysime iš pradžios antrąjį klausimą, kurį išaiškinus, atsiras kelias ir pirmajam išspręsti.

B. ESTETINIŲ JAUSMŲ OBJEKTYVUMAS

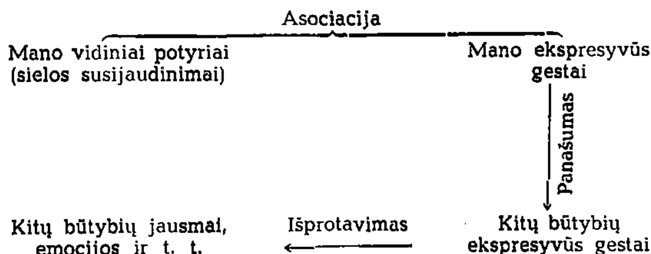
Analizuojant estetinį suvokimą, paprastai skiriami du momentai: 1) *objektyvus* momentas, arba suvokimo turinys, t. y. paties suvokiamo daikto arba reiškinio vaizdas, ir 2) *subjektyvus* šio turinio atgarsis sąmonėje, t. y. suvokiančiame subjekte jo sukeliamas smagumo arba pasitenkinimo jausmas. Tačiau tokiu dviejų momentų atskyrimu negalima apsiriboti, nes jis yra antrinis, grynai teorinės, neestetinės refleksijos padarinys. Nagrinėdami patį fenomeną, mes nerasime jame tokio objektyvios ir subjektyvios pusės skirtumo bei priešingumo [15]. Priešingai, jos sudaro vieną neišardomą vienybę; pats estetinis objektas glaudžiai, neatskiriamai susijęs ir suaugęs su vienu arba kitu jausmu, jis pats tiesiog išreiškia tam tikrą nuotaiką arba emocinį susijaudinimą ir t. t. Vadinasi, emocinis faktorius, glūdįs estetiniame suvokime, nė kiek nesutampa su suvokiančio subjekto jaučiamu pasitenkinimu, jis priklauso pačiam objektui (suvokimo turiniui), pasižymi griežtai objektyviu pobūdžiu. Pats vaizduojamas peizažas būna liūdnas arba linksmas, pati melodija arba akordų eilė kupina džiaugsmo arba melancholijos, energijos arba ilgesio, patys eilėraščiai pasirodo išreiškią tam tikrą nuotaiką arba susijaudinimą (meilę, neapykantą, nusivylimą, viltį ir t. t.). Kaip išaiškinti šituos „objektyvius" jausmus ir potyrius?

Sakoma, tat esąs padarinys tų asociacijų, kurios palaipsniui susidaro tarp tam tikrų objektų vaizdų ir paprastai juos lydinčių jausmų. Vienok toks aiškinimas nepakankamas, nes grynai asociatyvinis ryšys dar neleidžia mums suprasti, kaip tie jausmai ir potyriai, kurie kyla suvokiančio subjekto sieloje, gali būti priskiriami pačiam objektui, kitaip sakant, kokiu būdu pats objektas (meno kūrinys) įgyja savarankišką gyvybę, pasireiškiančią įvairiausiais jausmais, nuotaikomis, potyriais ir t. t.[16] Bet, antra vertus, pripažinus „estetinių" jausmų (t. y. estetinio objekto išreiškiamų jausmų) objektyvumą, atsiranda naujas keblumas: kaip gali būti mūsų suvokti tokie „objektyvūs" ir nuo suvokiančio sub-

jekto beveik nepriklausomi jausmai bei emocijos? Juk jausmai, nuotaika, aistros — tai ne „dalykiniai" fenomenai, kurie suvokiami kaip esą prieš subjektą, nuo jo atskirti objektai; tatai vidiniai potyriai (pergyvenimai), kurie gali būti pajausti arba pergyventi tiktai kaip savosios subjekto „aš" būsenos. Į šitą klausimą galima gauti atsakymą vien išsiaiškinus kitą bendresnę problemą, liečiančią ne tik emocinę estetinių reiškinių pusę: būtent, kokiu būdu mūsų suvokiami kitų žmonių ir organizmų gyvybė ir psichinio gyvenimo pasireiškimai? Pažiūrėsime, kaip šioji problema svarstoma ir sprendžiama filosofijos.

C. TRADICINĖ ANALOGIJOS TEORIJA IR JOS KRITIKA

Pagal tradicinę teoriją toks kitų būtybių psichikos suvokimas remiasi *analogija* (analogijos išprotavimu). Trumpai suglaudus, tai reiškia: mums patiriant (pergyvenant) vieną arba kitą jausmą arba susijaudinant vienu arba kitu būdu, atsiranda tam tikri, šiuos potyrius lydį mūsų kūno (ypač veido, rankų ir t. t.) judesiai bei pasikeitimai. Kadangi šis procesas dažnai pasikartoja, tai tarp mūsų potyrių ir atitinkamų kūno judesių susidaro tam tikras asociatyvinis ryšys, dėl kurio šie pastarieji įgyja ekspresyvių gestų reikšmę, t. y. tokių išorinių kūno pasikeitimų, kurie išreiškia vidinius mūsų pergyvenimus. Stebėdamas kitų būtybių elgimąsi, tarp jų judesių atrandu ir tokių, kurie panašūs į mano ekspresyvius gestus, ir, tuo remdamasis, protauju, kokie yra ir su jais susiję vidiniai potyriai. Analogijos išprotavimo schema yra maždaug tokia:



Šioji bendra schema gali, žinoma, atskirais konkrečiais atvejais pasidaryti daug sudėtingesnė. Be to, analogijos išprotavimas gali vykti ir ne nurodyta, bet atvirkštine kryptimi. Pavyzdžiui, žinodami, kad alkio numalšinimas mums yra malonus dalykas, ir stebėdami, kad šuo, gavęs peno, viksnoja uodega, mes sprendžiame, kad viksnojimas yra

ekspresyvus gestas, lydįs šuns jaučiamą pasitenkinimą, džiaugsmą ir panašias emocijas.

Iki XX a. pradžios analogijos teorija viešpatavo filosofijoje ir tik paskutiniais laikais kritinis nagrinėjimas parodė, kad ji nepakankama ir reikalauja mažų mažiausia žymių pataisymų ir papildymų. Visų pirma ji supainioja ir tapatina du skirtingus fenomenus: *ženklą* ir *išraišką*. Ženklas su tuo, ką jis žymi, susijęs išoriniu būdu, ir todėl apskritai iš ženklo prigimties negalima spręsti apie jo žymimą reiškinį. Ryšys tarp vieno ir antro pažįstamas vien patyrimo keliu. Psichologiškai kalbant, jisai grynai asociatyvinio pobūdžio. Ekspresyvaus gesto santykis su tuo, ką jis reiškia, visiškai kitoniškas. Jisai ne transcendentinis, o *imanentinis*, t. y. jis nežymi arba nerodo kažko už savo ribų, bet jo reikšmė glūdi ir pasirodo jame pačiame.

Todėl ir sakoma, kad veido mimika arba kūno gestai *tiesiog išreiškia* liūdesį, nusivylimą, džiaugsmą, pyktį, neapykantą ir t. t. Suvokiant, pavyzdžiui, kito žmogaus šypsnį kaip pasitenkinimo arba mandagumo išraišką, suvokimo aktas vyksta ne tokiu būdu, kad iš pradžios mes suvokiame vien tam tikrą veido pasikeitimą (raumenų judesį), iš kurio paskum, patyrimui padedant, darome išvadą, kad tai esąs šypsnys, kuris žymi pasitenkinimą arba mandagumą, — šypsnys tiesiog suvokiamas kaip ypatingas ir prasmingas fenomenas, kuriuo betarpiškai pasireiškia besišypsančio žmogaus nusiteikimas arba nusistatymas; kad ir kaip glaudus pasidaro asociatyvinis ryšys tarp ženklo ir jo žymimo objekto, jis niekuomet negali įgauti to savotiško imanentumo, kuris apibūdina ekspresyvaus gesto santykį su jo išreiškiamu jausmu arba psichiniu susijaudinimu.

Bet ir nepaisant to, kad analogijos teorija netiksliai aprašo patį kitų sielos supratimo fenomeną, joje glūdi dar kitas svarbus trūkumas. Ji suponuoja, kad subjektas kitų būtybių psichinius pasireiškimus suvokia tuo pačiu būdu, kaip ir savuosius. Bet iš tikro tokio vienodumo nėra. Kitų žmonių ir organizmų ekspresyvius gestus aš suvokiu pirmiausia regėjimo keliu (aš *matau* kitą judantį, darantį tam tikrus gestus ir t. t.) ir tik retai, išimtiniais atvejais, pažįstu juos, lytėjimo ir motorinių įspūdžių padedamas. Kai dėl savo paties mimikos ir raiškių judesių, tai jie suvokiami visų pirma per kinestetinius pojūčius. Regėjimui jie dažniausiai visiškai neprieinami arba prieinami vien netiesioginiu keliu (mums žiūrint į veidrodį)[17].

Jei taip, tai negalima ta panašumo asociacija, kuria remiasi analogijos išprotavimas. Tenka pripažinti, kad tarp mūsų kinestetinių pojūčių ir to mūsų kūno regimo vaizdo, kuris susidaro mūsų sąmonėje, yra

tam tikras tiesioginis ryšys, bet šitas ryšys ne grynai asociatyvinis, nes, apskritai imant, jis negali būti tiesiog stebimas. Žodžiu, atsižvelgiant į nurodytus analogijos teorijos trūkumus ir netikslumus, aišku, kad ji neatitinka tikros dalykų padėties ir turi būti pakeista kita teorija arba mažų mažiausia iš esmės pataisyta bei papildyta. Tiesa, tatai nereiškia, kad kitų sielos suvokimas niekuomet nevyksta analogijos keliu. Be abejo, analogijos išprotavimų vaidmuo šioje pažinimo srityje labai svarbus itin tais atvejais, kai pažinimo procesas dėl vienos arba kitos priežasties apsunkintas ir ekspresyvūs gestai ne visiškai apibrėžti ir todėl nevienareikšmiai. Bet fenomenų analizė rodyte rodo tiktai vieną dalyką: kad kitų būtybių psichikai (vidaus gyvenimui) pažinti vienos analogijos nepakanka.

D. ĮJAUTIMO TEORIJA IR JOS KRITIKA

Analogijos teorijos trūkumams pašalinti XIX a. pabaigoje atsirado kita teorija, vadinamoji *įjautimo teorija,* kuri gana greit pasiekė didelio populiarumo. Plačiausiai ji buvo išvystyta ir išdėstyta vokiečių psichologo *T. Lipso.* Pagal šitą teoriją kitų psichikos pažinimas pirmiausia grindžiamas įjautimu, t. y. tuo, kad mes savo emocijas ir sielos susijaudinimus įjaučiame į kitų būtybių kūnus ir tokiu būdu suteikiame jiems objektyvią reikšmę (objektyvizuojame juos). Anot Lipso, įjaučiama tokiu būdu: stebint ekspresyvius kitų žmonių arba gyvulių judesius (gestus, mimiką), šitas regėjimo įspūdis sujaudina mumyse imitacijos instinktą, žadinantį mus atgaminti suvoktus judesius. Šiuo keliu susidaro tam tikras asociatyvinis ryšys tarp kitų būtybių judesių regimojo vaizdo ir mūsų kinestetinių (motorinių) pojūčių. Pats imitacijos (pamėgdžiojimo) instinktas yra pirminis organizmo sugebėjimas, kuris negali būti išvestas nei iš patyrimo, nei iš kitų instinktų. Kinestetiniai pojūčiai savo ruožtu yra susiję su tam tikrais jausmais ir vidiniais susijaudinimais (potyriais). Šitas ryšys taip pat instinktyvios kilmės, t. y. kyla iš įgimto instinktyvaus polinkio išreikšti (įkūnyti) savo jausmus bei emocijas. Todėl ir pasirodo tam tikras atitikimas tarp dinaminio emocijų vyksmo ir ekspresyvių judesių eigos. Tokiu būdu mano jausmai arba emocijos *objektyvizuojami,* t. y. aš perkeliu (arba projektuoju) iš mano gestų kilusius potyrius (pergyvenimus) į tą objektą, kurio judesius aš imituoju (kartoju). Šitą procesą galima taip paaiškinti: tai, ką man savo judesiais pareiškia stebimasis objektas, t. y. tam tikri jausmai ir susijaudinimai, tiesą pasakius, tėra mano (stebinčiojo subjekto) potyriai, bet kadangi

jie priklauso nuo stebimojo objekto vaizdo, tai šioji vidinė mano būsena pasirodo pirmiausia ne manyje, o pačiame objekte. „Aš esu toks,— sako Lipsas,— t. y. turiu tokius jausmus ir potyrius — jame". Visi nurodyti aktai, sudarą įjautimą, tiek glaudžiai susilieję, kad atskirai mano neįsisąmoninami. Tiktai todėl ir galimas *objektyvizavimas*, t. y. tas savotiškas fenomenas, kad aš savo potyrius priskiriu kitam objektui ir suvokiu juos kaip priklausančius jam, o ne man pačiam. Bet iš subjektyvios objektyvizuojamų jausmų kilmės išplaukia, pasak Lipso, dar kitas įjautimo ypatumas, būtent, su juo susijęs *pasitenkinimas* (smagumas). Veikdamas mano imitacijos instinktą ir priversdamas mane atgaminti jo judesius, stebimasis objektas tuo pačiu žadina mano veiklumą (gyvybinę energiją) ir leidžia man dalyvauti jo paties gyvenime. O kiekvieną gyvybinio aktyvumo didėjimą ir išplitimą visuomet lydi tam tikras smagumo jausmas. Šitas smagumo jausmas iš tikro yra ne kas kita, kaip pasitenkinimas pačiu savimi (savo gyvybiniu veiklumu). Bet kadangi mano jausmai bei potyriai, kurie buvo sukelti stebimojo objekto, objektyvizuojami, t. y. priskiriami tam objektui, tai ir kyląs iš imitacijos smagumo jausmas įgauna objektyvų pobūdį, t. y. aš jaučiu pasitenkinimą, taip sakant, regimajame objekte, tapatindamas save su juo.

Lipsas savo teoriją iliustruoja tokiu pavyzdžiu. Stebėdamas cirke akrobatą ir įsigilinęs į šitą reginį, žiūrovas nepasilieka tik objektyviu stebėtoju, iš šalies sekančiu akrobato judesius, bet kažkokiu laipsniu tapatina save su juo, su jo kūnišku „aš" ir tarytum dalyvauja visuose jo fokusuose, t. y. drauge su juo ir jame patiria jo pastangas, jo atsikvėpimą bei raumenų įtempimą, žodžiu, jis pats jaučia akrobato veiklumą ir jaučia jį akrobato kūne. Vadinasi, suvokiamų jausmų bei emocijų objektyvumas vien tariamas, jisai turi subjektyvų pamatą.

Toks įjautimo paaiškinimas liečia ne tik estetinį įjautimą, bet ir įjautimą apskritai, nes tatai fenomenas (procesas), apibūdinąs ne tik estetinį suvokimą, bet pasitaikąs ir kitose gyvenimo srityse (pvz., socialiniame gyvenime). Kai dėl specifiškai *estetinio* įjautimo, tai, Lipso nuomone, jis 1) pasižymi *intensyvumu* ir tobulumu (pilnumu), t. y. tuo, kad jis vyksta netrukdomai, be jokių kliūčių, 2) visiškai nepriklauso nuo *realumo* to objekto, į kurį nukreipta jo intencija. Tuo jis skiriasi nuo įjautimo dorovės sferoje; šis pastarasis gali įvykti vien susidūręs su realiu objektu. Kiekvienu atveju įjautimo teikiamas pomėgis priklauso nuo to, kad jis išplečia subjekto „aš" ribas ir galią, leisdamas jam dalyvauti laisvoje kitų būtybių veikloje.

Pradžioje įjautimo galia apsiriboja žmonių pasauliu. Bet pamažėle jo galiojimo sfera platėja, ir gaivinimo principas vienodai taikomas visai

organinei gyvybei, lygiai kaip ir tiems reiškiniams, kuriuose pasireiškia kažkas panašaus į gyvybės dinamiką (pvz., vėjo pūtimui, upės tekėjimui, jūros bangavimui ir t. t.). Pagaliau įjautimas išsiplečia ir į negyvosios gamtos sferą. Tam padeda, anot Lipso, pirmiausia paties žiūrovo aktyvumas, būtent, jo *apercepcijos* eiga. Pavyzdžiui, žiūrint į aukštą uolą, suvokimo procesas, sekdamas priežastingumo ryšiu, prasideda iš apačios ir eina viršun (nes uola guli ant žemės ir kyla aukštyn), vadinasi, apercepcijos eiga yra priešinga tai krypčiai, kuria aš jaučiu traukiamosios jėgos veikimą. Toks dviejų krypčių priešingumas, kuriuo persunktas uolos suvokimas, suteikia, Lipso nuomone, mano apercepcijai ypatingą įtampą bei gyvumą. O kadangi apercepcijos intencija nukreipta į objektą (į uolą), tai šitos suvokimo akto ypatybės objektyvizuojamos, t. y. perkeliamos į regimąjį daiktą. Tokiu būdu uola įgauna tarytum savarankišką gyvybę ir pasirodo esanti galinga, pilna didybės, gąsdinanti ir t. t.

Taigi įjautimas yra pagrindas to proceso, kuris mitologijoje, poezijoje ir apskritai mene vaidina svarbiausią vaidmenį. Tas procesas — tai *gaivinimas* ir jo ypatinga rūšis — antropomorfizacija arba personifikacija (įasmeninimas).

Iš šito trumpo įjautimo teorijos apibūdinimo galima matyti: ji už analogijos teoriją pranašesnė tuo, kad, atsižvelgdama į pačių fenomenų duomenis, mėgina išaiškinti, iš kur atsiranda objektyvumas to emocinio momento, kuriuo pasižymi estetinis suvokimas. Įjautimas, pagal Lipso teoriją, instinktyvus ir todėl nesąmoningas aktas (procesas), vykstąs mąstymui visai netarpininkaujant. Šiuo atžvilgiu įjautimo teorija yra atsikračiusi to intelektualizmo, kuris sudaro svarbų analogijos teorijos trūkumą. Be to, ji atsižvelgia ir į tai, kad toli gražu ne visi psichinių fenomenų ryšiai ir ypač suvokimas gali būti išvesti iš asociacijų. Tačiau ir įjautimo teorija negali būti pripažinta tobula ir pakankamai pamatuota. Taikant ją visiems tiems atvejams, kur suvokiamas kitų būtybių psichinis gyvenimas, atsiranda nemažai neįveikiamų keblumų.

Lipso nurodytas pavyzdys — žiūrovo įsijautimas į akrobato pergyvenimus bei emocijas — netinka estetiniam įjautimui paaiškinti, nes, apskritai imant, stebėtojas (subjektas) tapatina save su objektu (stebimąja būtybe) vien tais atvejais, kai tas objektas suvokiamas kaip realus (vis tiek ar jo realybė tikra, ar tik tariama, įsivaizduojama). Bet estetiniam įspūdžiui gauti meno srityje visai nereikalinga, kad objektas būtų arba atrodytų realus. Realumo iliuzija gali prisidėti prie estetinio įspūdžio ir gali jį šiek tiek sustiprinti, bet jokiu būdu nesudaro būtinos jo sąlygos. Tiesa, ginant Lipso teoriją, galima nurodyti tai, kad dažniausiai tapatinimo ir jausmų objektyvizavimo aktai vyksta nesąmoningai (pasąmonės

sferoje) ir todėl stebėjimui neprieinami. Vienok tokiu atveju tenka pripažinti, kad įjautimo teorija nesiremia faktų analize, bet teturi vien hipotetinę reikšmę, kurią reikia vienu arba kitu būdu patikrinti arba įrodyti. Toks įrodymas arba patikrinimas pavyktų, jei iš Lipso teorijos išplaukiančios išvados atitiktų faktinę dalykų padėtį. Bet iš tikro taip nėra. Jei įjautimas ir jausmų objektyvizavimas vyktų taip, kaip tvirtina Lipsas, tai tie subjekto potyriai (pergyvenimai), kuriuos sukelia objekto suvokimas ir jo judesių imitacija, turėtų atgaminti kaip tik tuos jausmus arba emocijas, kurias išreiškia objektas. Vienok estetinėje percepcijoje paprastai nėra tokio sutapimo to, ką mes patys patiriame, su ta vidine būsena, kurią išreiškia objektas. Pavyzdžiui, žiūrėdami į garsiąją Laokoono statulą ir besigėrėdami ja, mes suvokiame tą emocinį susijaudinimą, kuris joje įkūnytas, ir šitas Laokoono susijaudinimo suvokimas sudaro, be abejo, esminį estetinio įspūdžio momentą. Bet mūsų asmeniniai potyriai (tam tikra simpatija ir užuojauta, sielos sukrėtimas) toli gražu nesutampa su tuo nepaprastu kentėjimu ir susijaudinimu, kurį išreiškia Laokoono statula. Dar daugiau, jei aš priskirčiau Laokoonui savo pergyvenimus arba, atvirkščiai, užsikrėsčiau jo jausmais, tai toks subjektyvių potyrių sutapimas su objekto išraiška tiktai kliudytų estetiniam įspūdžiui arba net visiškai jį nuslopintų. Tačiau net tuo atveju, jei įjautimo teorija pajėgtų pašalinti nurodytą keblumą, vis dėlto tebelieka neįveikta pagrindinė jos yda. Pagal ją kitų būtybių psichinio gyvenimo suvokimas remiasi instinktyvia imitacija, kuri dažniausiai nepasireiškia išoriniais judesiais, o užsibaigia tiktai tam tikromis motorinėmis inervacijomis (tendencijomis, vadinamąja vidine imitacija). Vienok, atidžiau įsižiūrėjus, pasirodo, kad šių dviejų fenomenų priklausomybės santykis kaip tik atvirkštinis. Vidinė objekto judesių imitacija subjekte (žiūrove) gali sukelti atitinkamus jausmus vien tuo atveju, jei jis yra suvokęs stebimų judesių ekspresyvumą. Tai parodo skirtumas tarp paprasto mechaniško mėgdžiojimo, vykstančio be jokio supratimo, ir prasmingos imitacijos, surištos su imituojamų gestų suvokimu. Mechaniškasis mėgdžiojimas pasitaiko ypač gyvulių (beždžionių, papūgų ir kt.) pasaulyje. Mechaniškai mėgdžioja ir vaikai. Jie linkę atgaminti suvoktus judesius arba garsus nė kiek nesuprasdami, ką jie išreiškia. Vadinasi, pats gestų atgaminimas, kyląs iš imitacijos instinkto, dar nelaiduoja jų ekspresyvios prasmės suvokimo. Vidinis pamėgdžiojimas kitų sielos supratime atlieka vien pagalbinę funkciją; jis gali palengvinti šitą aktą, padidinti jo turiningumą bei gyvumą, bet tiktai pačiam aktui jau įvykus.

Pagaliau tenka turėti galvoje dar vieną svarbią aplinkybę. Iš tikrųjų mes ekspresyvių judesių nesuvokiame *skyrium nuo jų aplinkos,*

t. y. skyrium nuo tų reiškinių, kurie tuos judesius lydi ir šiaip ar taip su jais susiję. Suvokimo aktas visuomet vyksta priklausomai nuo esamosios situacijos, iš kurios kyla suvokiamas gestas. Atskirai imamas ekspresyvus gestas nėra vienareikšmis ir griežtai apibrėžtas. Jis įgyja daugmaž apibrėžtą reikšmę tiktai įsidėmint tai, kas jį daro ir kokiose aplinkybėse. Pavyzdžiui, ta pati šypsena, situacijai kintant, gali išreikšti pasitenkinimą, mandagumą, niekinimą, sumišimą, drovumą, komiškumo jausmą ir panašius dalykus arba net grynai fiziologinę būseną ir t. t. Jei yra taip, tai iš paprasto gestų pamėgdžiojimo negali atsirasti jokio supratimo. Psichinis gyvenimas ir apskritai visa gyvybė pasižymi organine sąranga, ir atskiri jos pasireiškimai gali būti suvokiami bei suprantami vien nuvokiant, kokia yra ta visuma, kuriai ir nuo kurios jie priklauso (individas, asmenybė ir jos elgimasis arba būsena tam tikru momentu).

E. KAIP TURI BŪTI AIŠKINAMAS ESTETINIO OBJEKTO RAIŠKUMAS

INTUICIJA — SUPRATIMO AKTAS

Iš šitos kritinės Lipso teorijos analizės aiškėja, kad kitų gyvybės ir psichikos suvokimas negali būti išvedamas iš įjautimo. Tai leidžia mums manyti, kad jis esąs *pirminis ir savarankis sąmonės aktas.* Tokią išvadą patvirtina ir bendri gnoseologiniai samprotavimai.

Iki paskutinių laikų gnoseologijoje ir psichologijoje viešpatavo pažiūra, pagal kurią pirmutinė pažinimo forma esanti *intuicija,* t. y. paprastas (pasyvus) suvokimas tam tikrų objektyvių duomenų, kurie patys nieko nereiškia ir nieko neišreiškia.

Į fenomenų arba objektų suvokimą, priešingai, buvo žiūrima kaip į antrinį aktą, t. y. pirmykštės intuicijos formavimą arba interpretavimą, patyrimui arba sąmonei įgimtoms kategorijoms padedant. Gilesnis pažinimo problemos nagrinėjimas išaiškino, kad šioje pažiūroje slypi dvejopa klaida.

Visų pirma neteisybė, kad pažinimo pagrindas yra paprasčiausi elementai (atskiri pojūčiai) ir kad sudėtingi žinojimo fenomenai (pvz., jutiminis objektų suvokimas) tėra šių elementų kombinacijos. Žinojimo raida vyksta kaip tik atvirkštine kryptimi. Ji prasideda nuo gana sudėtingų percepcijų, o elementarūs fenomenai (atskiri jutimai) atskirai suvokiami ir įsisąmoninami tik vėliau, pirminiam sudėtingam įspūdžiui

susiskaidžius. Kitaip sakant, tai, kas paprasta ir nesuskaidoma, galima suvokti vien per sudėtingą įspūdžių (vaizdų) diferencijavimą.

Be to, pasirodė, kad nėra principinio skirtumo tarp intuicijos ir supratimo, nes ir pirminiame objektų bei reiškinių *intuityviame pažinime* jau *glūdi ir tam tikras supratimo aktas*. Pirma, dėl to, kad ir paprasčiausias daiktas arba reiškinys sudaro tam tikrą įvairybių vienybę, kuri gali būti suvokiama kaip visuma tik tiek, kiek suvokiamas jos dalių arba momentų sąryšis bei sąranga. Antra, dėl to, kad net pirminis jutiminis suvokimas išeina iš ribų tų tiesioginių duomenų, kuriais jis pagrįstas, ir per esamąjį nepilną ir netobulą objekto aspektą apima patį objektą kaip realią visumą. Vadinasi, paprastas intuityvus pažinimas pasižymi ta pačia bendra struktūra, kaip ir tas pažinimas, kurį vadiname supratimu. Ir todėl, nagrinėjant, kaip suvokiama kitų psichika bei gyvybė, tenka išaiškinti ne tai, kokiu būdu supratimas kyla iš tokių intuityvių duomenų, kuriuose dar nėra jokio supratimo, bet kuo kitų gyvybės supratimas skiriasi nuo to supratimo, kuris slypi bet kokiame jutiminiame suvokime (intuicijoje).

PIRMINIS ŠIO SUPRATIMO AKTO RAIŠKUMAS

Šitam klausimui išspręsti reikia turėti galvoje, kad pažinimas iš pradžios atlieka grynai biologinę funkciją, leisdamas organizmui orientuotis (susigaudyti) aplinkiniame pasaulyje ir tinkamu būdu reaguoti į gaunamus iš išorės įspūdžius (dirginimus). Vadinasi, jutiminis suvokimas pirmučiausia vaidina *ženklo*, arba signalo, nurodančio, kaip reikia reaguoti kiekvienu konkrečiu atveju, vaidmenį. Aišku, kad toks signalas gali atlikti savo funkciją vien tada, kai organizmas *prisitaikęs* prie aplinkos, t. y. kai jis sugeba biologiniu atžvilgiu tikslingai reaguoti į duotąjį įspūdį. Pradžioje toks reagavimas yra grynai instinktyvus. Bet aukštesniuose organizmuose, kuriuose atsiranda sąmonė, visi poelgiai pasidaro daugmaž sąmoningi, ir todėl jų iš išorės gaunami įspūdžių signalai suvokiami kaip kažkas reikšminga, kaip nurodymai į vieną arba kitą reagavimo būdą. Priešingu atveju, t. y. jei organizmas nesuvoktų signalo reikšmės, jo reakcija negalėtų būti tikslinga. Kai dėl įspūdžių ženklų reikšmės, tai ji priklauso nuo organizmo sąveikos su aplinka ir apsprendžiama pagrindinių jo gyvybės faktorių: mitimo, lyties ir jo priešų. Todėl visi organizmą veikią dirginimai nėra neutralūs jo atžvilgiu, bet arba jį patraukia, arba atstumia, atrodo jam arba malonūs, arba nemalonūs ir sukelia jam arba pasitenkinimą, smagumo jausmą, arba, priešingai, nepasitenkinimą, baimę, skausmą ir t. t. Toks emocinis išorinių įspūdžių pobūdis išlieka

ir tada, kai, sąmoningumui didėjant bei plečiantis, pirminiai įspūdžiai palaipsniui pasidaro savarankiškesni ir, atsiskyrę nuo motorinės reakcijos, kuria jie iš pradžių baigdavosi, pavirsta išorinių objektų ir apskritai visos išorinės aplinkos vaizdais. Šiuo atžvilgiu tenka pripažinti, kad visa sąmoningų organizmų aplinka yra *reikšminga*, t. y. susidaro iš „ekspresyvių" reiškinių ir pavidalų, sukeliančių organizmui smagumą arba nesmagumą ir tuo apsprendžiančių jo elgimąsi. Kadangi sąmonė pradžioje nukreipta į išorinį pasaulį, tai ir emocijų bei jausmų gaivalas pasirodo jai pirmiausia objektyviąja, o ne subjektyviąja forma. Tai, kas man gresia arba mane vilioja, tuo pačiu yra *baisu* arba *smagu*, ir paties objekto baisumas arba smagumas sukelia manyje panašią emocinę reakciją.

ĮSIJAUTIMO AKTO REIKŠMĖ

Tarp reikšmingų fenomenų, veikiančių organizmą, esama ir tokių, kurie ekspresyvūs tiksliąja prasme, t. y. kurie priklauso gyvoms būtybėms ir išreiškia gyvybę arba net psichinius susijaudinimus. Todėl klausimas, kaip suvokiama kitų būtybių gyvybė bei psichika, kelia kitą klausimą: kaip mes išmokstame skirti gyvybės ir psichikos pasireiškimus nuo reikšmingų negyvosios gamtos fenomenų? Klausimą taip iškėlus, jau aiškėja, kad toks skyrimo sugebėjimas gimsta iš pirminio suvokimo (ekspresyvių reiškinių pažinimo) diferencijavimosi bei skleidimosi. O šitam procesui ypač padeda mūsų vidinis (psichinis) patyrimas ir *įsijautimo* aktas. Šitie du faktoriai glaudžiai surišti: vienas žadina ir stiprina antro veiklumą.

Nors tam tikra (aiškesnė arba mažiau aiški) savimonė lydi visus mūsų veiksmus ir aktus, vis dėlto pirmutinis žinojimo objektas yra ne mūsų „aš", o mus veikianti aplinka. Paties savęs pažinimas atsiranda vien tada, kai pradedame įsidėmėti tai, kaip aplinkinis pasaulis atsiliepia į mūsų veiklą. Tokiu būdu ir socialinės, ir medžiaginės aplinkos pažinimas leidžia mums susipažinti ir su savo „aš", su jo stiprybėmis ir jo silpnybėmis. Antra vertus, kai tik mes priprantame gilintis į savo vidų ir ne tik įsisąmoninti, kas jame vyksta duotuoju momentu, bet ir įsivaizduoti, kokie būtų mūsų pergyvenimai vienoje arba kitoje galimoje situacijoje, mes įgyjame sugebėjimą gilintis mintimis ir įsijausti į kitų žmonių bei būtybių būseną ir elgesį. Žinoma, tatai galima tik pažinimui pasiekus tikrą savarankiškumą bei objektyvumą ir atsikračius priklausomybės nuo esamųjų praktinių poreikių. Kitaip sakant, tai galima, kai žmogus šiek tiek įgunda į kontempliatyvų sąmonės nusistatymą. O pažinimo kontempliatyvumui atsirasti ir išsiskleisti daug padeda *vidinė imitacija*, kuri

leidžia ne tik suvokti kitą būtybę kaip kažką skirtinga ir priešinga, bet ir daugmaž susilieti ir susitapatinti su ja.

Kiekvienam sąmoningam organizmui įgimtas tam tikras suvokimas tos aplinkos, kurioje jis gyvena ir veikia. Į tą aplinką įeina ir tos būtybės, su kuriomis jį riša jo gyvybiniai instinktai (jo giminė, jo priešai). Jų poelgių nuvokimas pradžioje neaiškus, tik apytikris ir vien patyrimui besiplėtojant pamažėle ryškėja ir platėja. Tačiau, apskritai imant, ta raiškių fenomenų sfera, kurią gali apimti gyvuliai, gana ribota; ji užsibaigia natūralia (biologine) jų aplinka. Tiktai žmogus, sugebąs kontempliatyviai žiūrėti į aplinkinius reiškinius bei daiktus ir įsijausti į jų „gyvybę", pajėgia suvokti visus raiškius fenomenus, kurie prieinami jo pojūčiams.

VIDINĖ ESTETINIŲ ĮSPŪDŽIŲ DINAMIKA (GYVYBINGUMAS)

Mums čia nėra reikalo daugiau gilintis į šio klausimo gvildenimą. Bet to, kas buvo pasakyta, jau pakanka, kad paaiškėtų, kuo pagrįstas emocinis estetinių reiškinių pobūdis, arba tiksliau, jų *gyvybinis raiškumas.*

Tradicinė pažiūra, pagal kurią šitas emocionalumas (ekspresyvumas) esąs antrinis momentas, prisijungiąs prie pirminio suvokimo, kuris nieko nereiškia ir nieko neišreiškia, pasirodė esanti klaidinga. Priešingai, estetiniuose fenomenuose iš naujo atgyja ir pasiekia nepaprastą intensyvumą tai, kas glūdi visuose pirminiuose įspūdžiuose, bet ko beveik visiškai nustojo tie suvokimai, kurie remiasi grynai praktiniu arba teoriniu sąmonės nusistatymu. Reikia tiktai kuo tiksliausiai išsiaiškinti, koks yra pagrindinis šio emocionalumo, arba tonalumo, momentas. Tatai nėra tiesioginis įspūdžio malonumas arba nemalonumas, kuris apskritai nepastovus ir kinta pagal individualią subjekto prigimtį ir esamąją jo būseną. Bet tai nėra ir psichinio gyvenimo suvokimas tiksliąja prasme. Išorinių reiškinių antropomorfizavimas tėra antrinis aktas, kurį suponuoja jau pirminio fenomenų ekspresyvumo suvokimas. Sprendžiamos reikšmės yra tiktai vienas dalykas, būtent, kad mes suvokiame jutiminius reiškinius kaip kažką, kas veikia, kaip tam tikrą jėgų žaidimą, sukeliantį išoriniame pasaulyje neribotą judesių bei pasikeitimų įvairumą. Žodžiu, svarbu bei esminga vien tai, kad mes suvokiame fenomenuose pasireiškiančią tam tikrą *vidinę gyvybinę dinamiką*[18]. Tai mums rodyte rodo iš bet kurių judesių gaunami įspūdžiai. Palygindami vieną su kitu traukinio arba laivo judėjimą, paukščio arba lėktuvo skridimą, jūros bangavimą arba upės srovenimą, švytuoklės svyravimą, laisvą kūno kritimą, gyvulio bėgimą bei šokinėjimą ir panašius dalykus, mes matome, koks nepaprastai dide-

lis yra judesių įvairumas bei kintamumas, ir šitas įvairumas priklauso nuo veikiančių jėgų ir jų savitarpio santykių įvairumo. Esama judesių smarkių ir silpnų, švelnių ir grubių, laisvų ir trukdomų, tolygių ir trūkčiojančių, galingų ir menkų, aktyvių ir inertingų, ritmingų ir neritmingų ir t. t. Tiesa, tiesioginis fizinių jėgų veikimo suvokimas prieinamas tik lytėjimui drauge su motoriniais jutimais, nes tai toks pojūtis, kuris patiriamas tik išoriniams daiktams tiesiog susiliečiant su mūsų kūnu. Bet kaip tik lytėjimas negali savarankiškai teikti estetinių suvokimų (įspūdžių), jis gali tik kiek sustiprinti estetinius regėjimo ir girdėjimo įspūdžius. Lytėjimo ir kinestezijos ryšys su regimais vaizdais arba girdimais garsais nesiremia, kaip paprastai manoma, tiktai asociacijomis, kurios sutvirtėja dėl pasikartojimo. Nereikia išleisti iš akių, kad visi atskiri pojūčiai savo organinės raidos atžvilgiu yra bendros kilmės, t. y. kad jie yra diferencijavimosi proceso padarinys. Jie yra išsiskyrę iš organizmų sugebėjimo atsiliepti į išorinius dirginimus tam tikrais (tikslingais) kūno judesiais. Šioje evoliucijoje artiniai pojūčiai atstovauja ankstesnėms stadijoms, toliniai pojūčiai — vėlesnėms. Todėl, atsižvelgiant į vidinį organizmo vienumą, suprantama, kad vienas arba kitas specifinis pojūčių (pvz., regėjimo, girdėjimo) jaudinimas šiek tiek atsiliepia į visą sensorinių nervų sistemą ir sukelia ir kitose pojūčių srityse tam tikrą inervaciją. Tokiu būdu atsiranda toks glaudus ryšys tarp skirtingų pojūčių, kad vieni gali šiek tiek pavaduoti kitus ir suteikti mums įspūdžius, kuriuose potencialia forma glūdi kitų pojūčių duomenys. Organizmas reaguoja pirmiausia kaip visuma, o ne tik atskirų jutimo organų susijaudinimu. Štai kodėl regimieji vaizdai ir klausos įspūdžiai, nors jie ir neleidžia mums tiesiog justi išorinių jėgų veikimo, vis dėlto sugeba jį parodyti arba išreikšti. Kitaip sakant, jie pasižymi tam tikra ypatinga gyvybine *dinamika*. Šiai dinamikai suvokti padeda ir ta aplinkybė, kad, suvokiant išorinių jėgų veikimą, tuo pačiu juntamas ir mūsų kūno aktyvumas, jo reakcija į patirtą poveikį. Tokios kūno veiklos visiškai netrūksta ir regėjimo bei klausos jutimams; ji pasireiškia, pavyzdžiui, akių judesiais, sekančiais stebimo daikto persikėlimą erdvėje arba jo kontūrus, ir apskritai aktyviu juntančio organo prisitaikymu prie gaunamo įspūdžio. Nors šitas aktyvumas tėra subjektyvios kilmės ir gali būti priskiriamas objektui vien įjautimui padedant, vis dėlto jo objektyvizavimas turi ir tam tikrą objektyvų pamatą. Juk tikrovėje visos daiktų formos ir jas apribojančios linijos kyla iš įvairių fizinių jėgų sąveikos, atsispindinčios jose gana aiškiai. Pavyzdžiui, dažniausiai mes linijas ir linijų kombinacijas suvokiame *dinamiškai*, t. y. taip, tarytum jos turėtų tam tikrą apibrėžtą kryptį ir jose glūdėtų viena arba kita judesio tendencija,

vedanti mūsų akis atitinkama linkme. Esama linijų, kylančių aukštyn arba besileidžiančių žemyn, linijų, kurios tolsta nuo stebėtojo arba eina jam priešais ir t. t. Bet, atgamindamos tam tikrą judesį, linijos tuo pačiu vaizduoja bei išreiškia ir dinaminius šių judesių ypatumus (itin kreivųjų linijų įvairumas) [19].

Panašiu būdu dinaminis momentas pasireiškia ir šviesos reiškiniuose. Aiškiausiai jie suvokiami ne kaip skirtingi skaidrumo (ryškumo) laipsniai, bet kaip *spinduliavimas*, vadinasi, kaip veikimas tam tikros energijos, tekančios iš vienos arba kelių šaltinių ir suteikiančios ne tik atmosferai, bet ir aplinkiniams daiktams savotišką gyvybę. Be to, šviesos atmainos pasirodo ne tik kaip paprasti kiekio skirtumai, bet ir kaip *intensyvumo* laipsniai, vadinasi, kaip tam tikros jėgos kitimai. Ir todėl tie tapytojai ir piešėjai, kurie savo kūriniuose šviesai priskiria dominantės vaidmenį, ypač pabrėžia bei iškelia šviesos dinamiką bei paveikumą.

Pagaliau tam tikra dinamika charakterizuoja ir spalvų pasaulį. Iš dalies ji priklauso nuo to, kad dažnai spalvotumas bei spalvų žaidimas susidaro dėl šviesos poveikio. Bet ir tais atvejais, kur spalvotumo šaltinis nėra šviesos spinduliavimas arba atmosferos švytėjimas, o pats daiktų paviršius atrodo spalvotas, spalvų atmainos išsiskleidžia prieš mūsų akis kaip įvairių savybių intensyvumo laipsniai, vadinasi, kaip įvairūs tam tikros energijos pasireiškimai (vis tiek ar tai bus spalvų skaidrumas, jų švarumas, prisotintumas ir t. t.). Spalvos šiuo atžvilgiu kiek giminingos muzikos tonams; jos būna harmoningos arba neharmoningos, jos stiprina ir papildo arba, priešingai, minkština ir net slopina viena kitą ir t. t.

Spalvų santykiai iškelia, be to, kitą svarbų momentą, būtent, kad jutiminių reiškinių dinamika pasireiškia ne vien judesiais, kad ji gali būti ne tik kinetinė, bet ir statinė, kitaip sakant, ji suvokiama kaip vidinė reiškinio įtampa, kaip priešingų jėgų (energijų) pusiausvyra. Apskritai, gryna forma kinetinė dinamika teprieinama vien toms meno šakoms, kur estetinis reiškinys vyksta realiame laike (muzikoje, poezijoje, choreografijoje, kinematografijoje). Priešingai, vaizduojamajame mene, kurio sąranga priklauso vien nuo erdvės (o ne nuo laiko), dinamika iš esmės yra statinė; jei taip nebūtų, tai tapybos, skulptūros arba architektūros kūrinys neturėtų išbaigtos visumos pobūdžio. Vadinasi, judesys čia gali būti vaizduojamas vien kaip nelaikinio momento tendencija arba užuomazga, ir kinetinė dinamika pasilieka subordinuota statinei dinamikai.

Žinoma, pripažįstant, kad estetinių reiškinių ekspresyvumo pamatas yra tam tikra dinamika, nereikia suprasti tai taip, tarytum ji visuomet priklausytų nuo realių fizinių jėgų pasireiškimo. Tatai būtų dirbtinė interpretacija, kuri netinka, pavyzdžiui, estetiniams įspūdžiams, gaunamiems

iš geometrinių (schematiškų) figūrų ir brėžinių. Dinamika čia iš dalies išvestinė, linijos suvokiamos kaip pėdsakai judesių, kurie sukelti tam tikrų jėgų. Bet šalia to kiekviena geometrinė figūra mūsų suvokiama kaip pradmuo, formuojąs ir organizuojąs tiek pačią erdvę, tiek ir ją pripildančias medžiagines mases, vadinasi, jai priskiriamas tam tikras veiklumas (sugebėjimas veikti, formuoti).

Paprastai sakoma, kad šitame formos aktyvume atsispindi ne kas kita, kaip suvokiančio subjekto aperceptyvi galia; vienok, taip interpretuojant, užmirštama, kad apercepcija, kaip sugebėjimas pažinti aplinką, pritaikyta prie išorinio pasaulio struktūros, t. y. prie išorinių daiktų bei reiškinių formų. O kadangi šios formos priklauso nuo fiziniame pasaulyje veikiančių jėgų, tai dinamika, priskiriama geometrinėms formoms (schemoms), galų gale gimsta iš objektyvaus pagrindo. Tiesa, išorinių reiškinių bei daiktų formos (sąranga) mūsų suvokiamos ypatingu būdu, priklausančiu nuo žmogaus prigimties, nuo to, kaip jis apskritai suvokia aplinką. Šiuo atžvilgiu visi išoriniai įspūdžiai, vadinasi, ir estetiniai įspūdžiai, apsprendžiami ir subjekto ypatybių. Tačiau šitas subjektyvus faktorius gali tik viena arba kita kryptimi pakeisti jutimais suvokiamas objektų formas, uždėti tam tikrą ypatingą antspaudą, bet jokiu būdu nepajėgia pagaminti jas iš savęs. Tokia išvada mums siūlosi ir atsižvelgiant į struktūrą tų pojūčių, kurie pirmiausia teikia mums estetinius įspūdžius. Ir klausos, ir regėjimo organai yra taip organizuoti, kad atsiliepia vien į jiems atitinkamus dirginimus, t. y. į tokius dirginimus, kurių fizinė prigimtis atitinka vidinę šių organų sąrangą. Todėl regėjimo arba klausos nervų susijaudinimas tam tikru būdu atgamina atitinkamo dirginimo dinamiką (ritmingumą, intensyvumo kitimus), ir šita fiziologinių procesų dinamika atsispindi ir su jais susijusiame suvokime.

Iki šiol buvo kalbama tiktai apie ekspresyvią dinamikos reikšmę vaizduojamajame mene. Kai dėl muzikos, tai čia išimtinė dinamikos svarba akivaizdi ir nesukelia jokių abejonių. Bet ir kalbos (ir itin poetinės kalbos) sąranga duoda šiuo atžvilgiu labai įtikimą pavyzdį. Jos dinamika neveikia tiktai sintaksės formos, visų pirmiausia ji pasireiškia kirčiavimo būdu, balso pakilimų bei nusileidimų atmainomis, įvairiais intonacijos kitimais, išreiškiančiais klausimą, įsakymą, tvirtinimą, abejojimą, susijaudinimą ir t. t., kalbos greitėjimu arba lėtėjimu, žodžių, posakių pasikartojimais ir kitais panašiais dalykais. Be abejo, šita dinaminė kalbos pusė yra ankstesnė už dalykinę jos reikšmę ir pradžioje kalbos supratimas ją-ja apsiriboja *(Lautgebärds)*. Kūdikis pirmučiausia suvokia motinos balso intonacijas (ir jos mimiką) ir tik vėliau išmoksta sujungti su žodžiais (garsų kombinacijomis) tam tikrą apibrėžtą dalykinę reikšmę.

Taip pat ir aukštesnieji gyvuliai, kuriuos galima dresiruoti, pavyzdingai reaguoja į raiškius balso pakitimus, vienok dalykinės žodžių reikšmės supratimas jiems prieinamas labai ribotai. Dažniausiai tas pats posakis, intonacijai pasikeitus, jų suvokiamas nevienodai. Dėl tos pačios priežasties mes galime suprasti ekspresyvią emocijų dinamiką ir tos kalbos, kurios žodžių lobynas mums nežinomas.

ESTETINIO RAIŠKUMO RYŠYS SU KONTEMPLIATYVIU NUSISTATYMU

Taigi bendra mūsų analizės išvada gali būti taip suglausta: visi mūsų jutiminiai įspūdžiai (ir itin regėjimo bei klausos suvokimai) pasižymi tam tikra tiesiog suvokiama dinamika. Šita dinamika ne antrinė, ne subjekto suteikiama arba skolinama tam objektui, kuriame jos iš pradžių nėra; priešingai, jei stebėtojo sąmonė nusistačiusi grynai kontempliatyviai (pvz., moksliniuose stebėjimuose), išorinių įspūdžių dinamika nyksta. Pastaroji aplinkybė yra abstrakcijos padarinys,— abstrakcijos, kuri atima iš suvokimų tai, kas glūdėjo pirminėje jų prigimtyje. Atsidavęs teorinei kontempliacijai (grynam stebėjimui), subjektas abstrahuojasi nuo savo aktyvumo, nuo savo realios sąveikos su aplinkiniu pasauliu ir žiūri į jį iš šalies, tarytum aplink vykstantieji įvykiai bei reiškiniai visiškai negalėtų jo paveikti. Tačiau ne tik teorinis stebėjimas atitraukia dėmesį nuo jutiminės daiktų ir reiškinių dinamikos (paveikumo). Ir praktiniame gyvenime ją nuslopina arba net visiškai panaikina *įpratimas.* Veikdamas, dirbdamas tam tikrą darbą, žmogus nesustoja prie tų reiškinių arba daiktų, su kuriais jis susiduria, jutiminės išvaizdos, jis kreipia į juos dėmesį tik tiek, kiek jie jam yra ženklas arba signalas, nurodąs, kaip esamuoju momentu reikia veikti, kokį judesį atlikti ir t. t.[20] Bet ir tais atvejais, kai žmogus neveikia, tos supaprastintos daiktų schemos, kurios susidaro sąmonėje praktinio veikimo įtakoje, nustelbia tiesioginį jutiminių įspūdžių paveikumą. O kol jutiminiai įspūdžiai yra dinamiški, kol jie suvokiami kaip aplinkiniame pasaulyje veikiančių jėgų pasireiškimas, jie yra iš prigimties raiškūs (ekspresyvūs). Vaizdi suvokimų dinamika — tai vienintelė forma, kuria juntami kitų būtybių psichiniai susijaudinimai bei potyriai. Tokiu būdu ir estetiniai suvokimai pagrįsti ne kuo kitu, kaip tiesioginiais dinaminiais ir tuo pačiu raiškiais įspūdžiais. Ir tas objektyvus emocionalumas, kurio jie kupini ir kuris atrodo mįslingas (paradoksalus), tėra vien jų ekspresyvumo padarinys arba pasekmė. Tuo kaip tik ir pasireiškia estetinio sąmonės nusistatymo savitumas, kad tas nusistatymas, nepaisydamas aktualios praktinės daiktų arba reiškinių reikšmės

ir atsigręždamas į jutiminę jų išvaizdą, atgaivina pirminį jų raiškumą, kurį įpratimas buvo nuslopinęs. Tatai — tas pamatas, kuriuo grindžiama estetinė *kontempliacija* ir kartu tas išeities taškas, kuris jai leidžia, atsidėjus objektui, išvysti bei iškelti aikštėn jame glūdinčias estetines vertybes. Vadinasi, estetinė žiūra (kontempliacija) ne tik atstato (atgamina) kokybinį pirminio įspūdžio ypatumą, bet ir aktualizuoja, išskleidžia bei formuoja tai, kas jame tik užsimezga arba tūno neaiškia, nesuskaidyta forma. Kad jutiminės dinamikos raiškumas nepaprastai turtingas ir apima įvairiausius gyvybės reiškinius, pradedant nuo elementaraus kūninio sukrėtimo ir baigiant švelniausiais bei giliausiais psichiniais potyriais, liudija mums *muzika,* kur šita dinamika pasirodo gryna savarankiška forma ir kuri todėl atstovauja emociniam menui par excellence. Muzikos raiškumas nedalykinis, jis nepriklauso nuo jokio dalykinio, t. y. dalykiškai vaizduojamo arba žodžiais išreiškiamo, siužeto. Tiesa, savarankiškas jutiminės dinamikos ekspresyvumas, nors ir pasižymi neribotu kitimų įvairumu, apsprendžia tik bendrą gyvybės ir psichikos sąrangą bei vyksmą. Atskirai imamas, jis savo prasmės atžvilgiu pasilieka ne visai apibrėžtas ir gali būti nevienodai interpretuojamas, nes kiekvienas reiškinys, kad ir koks jis būtų, pasirodo mums griežtai vienareikšmis tik tiek, kiek apibrėžtas dalykinis jo turinys arba kiek jis surištas su tam tikra apibrėžta dalykine reikšme. Vadinasi, kad bendra dinaminė schema, pasireiškianti ekspresyviais gestais, mimika, balso atmainomis ir t. t., pasidarytų vienareikšmė, t. y., kad ji išreikštų ne tik gyvybės vyksmą, bet ir vieną arba kitą konkrečią emociją, aistrą arba nuotaiką, ji turi persiimti tam tikru dalykiniu momentu — arba, turint galvoje meną, tam tikru siužetu. Tiktai šiuo atveju psichinių susijaudinimų bei potyrių išraiška įgyja visai apibrėžtą specifinį pobūdį,— taip, kad aiškėja: tatai žmogaus jausmai ir pergyvenimai, iškylą iš tam tikros konkrečios arba tipinės situacijos, iš žmogaus sąmonės nusistatymo, iš jo santykių su kitais žmonėmis ir t. t. Žinoma, toks dinaminės schemos sąryšis su viena arba kita dalykine tema veikia ją savo ruožtu, t. y. padeda jai diferencijuotis (konkretizuotis) tam tikra nubrėžta kryptimi. Vienok ir šiuo atveju bendra dinaminė schema nepasiekia tokio apibrėžtumo ir vienareikšmiškumo, kuriuo pasižymi dalykinis siužetas. Štai kodėl ji gali būti taikoma skirtingiems siužetams ir nevienodai interpretuojama. Tai galima matyti, tarp kitko, iš to, kaip muzika santykiauja su poezija arba apskritai su žodžiais išreikštu tekstu (pvz., dainoje, operoje, oratorijoje). Ne melodija arba rečitatyvas iliustruoja tekstą, bet, atvirkščiai, žodžiai iliustruoja muziką, suteikdami jai apibrėžtą dalykinę prasmę. Ir jei kompozitorius išverčia tam tikrą tekstą (pvz., eilėraščius) į muzikos kompoziciją,

tai jis neaiškina žodžių dalykinės reikšmės, bet tik suranda jiems tinkamą *dinaminį foną*. Todėl kiekviena dalykinė muzikos kūrinio interpretacija bus šiek tiek savivališka bei subjektyvi, ir niekuomet nebūna objektyvaus pamato tvirtinti, kad kompozitorius turėjęs galvoje ir norėjęs atvaizduoti kaip tik šitą, o ne kitą dalykinį siužetą. Iš to aiškėja, kaip reikia žiūrėti į vadinamąją programinę muziką, kuri imasi uždavinio muzikos priemonėmis apibūdinti ir net atvaizduoti arba istorinį įvykį, arba gamtos reiškinį, arba tam tikrą dramatišką situaciją ir t. t. Kol ji pasilieka muzika tikrąja prasme, t. y. muzika, sekančia savitu dėsningumu, ji gali vaizduoti tonais vien bendrą dinaminę šių įvykių arba reiškinių schemą. Ir net tais atvejais, kai ji atgamina (imituoja) visokius triukšmus (audros kauksmą, bangų mūšą, paukščių čiulbėjimą, perkūno griausmą ir t. t.), ji niekuomet nevaizduoja dalykinės šių triukšmų priežasties, bet tiktai patį triukšmą, pritaikydama jį prie tam tikros muzikinės formos. Juo didesnis šios formos diferencijuotumas, juo daugiau ji turi niuansų ir atspalvių, tuo tiksliau ji išreikš dalykinio siužeto dinamiką. Vis dėlto ji niekuomet nesutaps su pačiu siužetu, nes jos sukurta dinaminė schema iš esmės neturi dalykinio pobūdžio.

GAIVINIMAS

Dabar, apibrėžus estetinio objekto ekspresyvumą (raiškumą), galima tiksliau išsiaiškinti, ką reiškia gaivinimas (įasmeninimas, antropomorfizacija) mene ir kokį vaidmenį čia vaidina įjautimas. Gaivinimą nereikia suprasti ta prasme, kad mes suteikiame gyvybę tam, kas iš prigimties negyva, t. y. negyviems objektams priskiriame tokią savybę, kuri jiems svetima ir neturi juose objektyvaus pamato. Žinoma, toks gaivinimas įmanomas, bet, nebūdamas natūralus, neišvengiamai padarys dirbtinį įspūdį. O gaivinimas, kuriuo naudojasi menas ir kurio kupini mitologijos kūriniai, kitoniškas; jis remiasi ta dinamika, kuri glūdi gamtos reiškiniuose ir aplinkinio pasaulio daiktuose, ir, iškeldamas ją aikštėn, parodo mums tą objekto arba fenomeno aspektą, kuris suartina jį su gyvybe ir kuriame iškyla jo dinamikos (paveikumo, įspūdingumo) su gyvybe bendras pradmuo (šaltinis). Toks gaivinimas kyla iš pačios objekto prigimties ir todėl objektyviai pamatuotas. Tačiau tolesnis dinaminio momento diferencijavimasis (išsiskleidimas) vyksta jau subjektyviam faktoriui dalyvaujant, t. y. jis suvokiamas arba interpretuojamas kaip žmogui arba organinėms būtybėms artima arba gimininga gyvybė. Bet priskirti negyviems objektams žmonių arba gyvulių ypatybes (tam tikrą sąmoningumą,

visokius sumanymus, polinkius ir jausmus) tegalima vien įjautimui padedant, t. y. įjaučiant šiuos psichinius aktus bei potyrius į mūsų suvokiamą objektą. Vadinasi, įjautimas iš tikrųjų priklauso estetinio objekto struktūrai, bet tai *antrinis momentas,* apsprendžiąs ne patį gaivinimo aktą, o tiktai subjektyvią jo pusę, t. y. objekto dinamikos (paveikumo) interpretaciją (supratimą) žmogaus aspektu. Tokiu būdu įjautimo keliu fizinės jėgos, veikiančios ir pasirodančios gamtos reiškiniuose: saulės spinduliavime ir lietuje, žaibe ir vėjo siautėjime, upės tekėjime, versmės čiurlenime ir medžių šlamėjime,— pavirsta mįslingomis būtybėmis, mitinėmis dievybėmis, kurių kiekviena pasižymi ypatingu būdu, savo šiek tiek individualiu nusistatymu žmonių bei gyvulių atžvilgiu. O poezija ir vaizduojamasis menas dar toliau išskleidžia bei konkretizuoja šitą gamtos įasmeninimo procesą ir išplečia jį į dar platesnę reiškinių ir daiktų sferą.

PSICHINIS UŽSIKRĖTIMAS IR JO FORMOS. AIDINIAI JAUSMAI

Vienok tuo, kas pasakyta, estetinio emocionalumo problema dar neišsprendžiama. Estetinių įspūdžių analizė leido mums tik nustatyti, kad juose glūdi tam tikras objektyvus emocinis momentas, t. y. emocinis momentas, susijęs su paties objekto išvaizda, ir kad jis nesuvedamas į tuos jausmus, kuriuos pats subjektas patiria, suvokdamas estetinį objektą. Bet kaip suprasti šitą „objektyvų" emocionalumą? Kaip subjektas gali tiesiog, intuityviai jausti kitos būtybės gyvybę arba pergyvenimus? Į šitą klausimą negalima atsakyti taip: mes tik įsivaizduojame tuos jausmus arba emocijas, nes patys jausmai ir emocijos nėra dalykiniai vaizdai, kurie gali iškilti sąmonėje, nepaliesdami mūsų „aš", tai nedalykiniai potyriai, kurie subjektui prieinami tiktai tiek, kiek jis pats juos pergyvena. Vadinasi, ir kitų būtybių (žmonių) jausmai gali būti mūsų tiesiog patiriami vien tada, kai jie pasidaro ir mūsų „aš" pergyvenimais. Bet tada, rodos, išnyksta specifinis skirtumas tarp mano paties jausmų ir tų jausmų, kuriuos aš patiriu, priskirdamas juos kitai būtybei. Kaip tik šitas neginčijamas faktas (būtent, kad jausmai ir emocijos yra neatskiriamai susiję su mūsų „aš") verčia psichologus pripažinti, kad jų objektyvumas tėra tik iliuzija, kylanti iš nesąmoningo (instinktyvaus) objektyvizavimo akto. Subjektas priskiria pačiam objektui tą emocinį susijaudinimą, kurį tas objektas jame sukelia. Taip aiškina, kaip mes matėme, objektyviuosius jausmus įjautimo teorija. Jos trūkumai buvo aukščiau nurodyti. Kiti mokslininkai (kaip, pavyzdžiui, K. Langė) pačius tuos potyrius laiko

tik tariamais (iliuziniais) jausmais. Bet ką reiškia tariamasis jausmas? Jei iš tikro nepergyveni tam tikro jausmo, o tik įsivaizduoji ji pergyvenąs, tai apsigauni. Tai, be abejo, neretai atsitinka žmonėms, vienok tokie apsigavimai aiškiai skiriasi nuo tų atvejų, kur iš tikro dalyvauji kito žmogaus skausme, džiaugsme ir panašiuose dalykuose. O jeigu tariamuoju vadiname jausmą, kuris priskiriamas nerealiam objektui, pavyzdžiui, meno kūrinio personažui, tai vėl kyla klausimas: kuo jis skiriasi nuo to jausmo, kuris siejasi su realiu objektu? Skirtumas negali būti tik kiekybinis, kaip mano Langė, jis turi būti ir *kokybinis*, nes kitaip nesuprantama, iš kur kyla tų jausmų objektyvumo įspūdis. Jis, rodos, gali būti aiškinamas tik tarus, kad subjektas šiais atvejais tam tikru būdu tapatina save su objektu. Tada kito jausmai bus kartu ir mano jausmai. Be abejonės, įsijaučiant į kitą žmogų (pvz., į romano arba dramos herojų), subjekto ir objekto skirtumas tarytum išnyksta ir subjektas, rodos, visiškai nugrimzta į objekto gyvenimą. Tačiau pilno tapatinimosi gali ir nebūti, ir vis dėlto mano sąmonėje (pvz., užjaučiant kito nelaimę arba sekant dramos veiksmą) atsiranda „objektyvių" jausmų, kuriuos aš aiškiai skiriu nuo savo asmeninių (t. y. kylančių iš mano „aš") potyrių [21]. Šiaip ar taip, pats tapatinimosi reiškinys reikalingas paaiškinimo arba bent tikslesnio fenomenologinio aprašymo. Tiktai išaiškinus bendrą klausimą: kaip mes sugebame tiesiog ir konkrečiai jausti psichinę kitų būtybių būseną?— galima suprasti ir tą vaidmenį, kurį „objektyvieji" jausmai vaidina estetinėje kontempliacijoje.

Kaip buvo nustatyta, visi jutiminiai suvokimai, kurie gyvūnui vienu arba kitu atžvilgiu yra reikšmingi, tuo pačiu yra ir raiškūs, t. y. pasižymi tam tikru emociniu atspalviu, kuris pritampa pačiam objektui (pats objektas baisus, viliojąs, malonus, koktus ir t. t.). Tačiau šita jausminė objekto išvaizda taip glaudžiai susijusi su emocine subjekto reakcija, kad, atrodo, yra ne kas kita, kaip objektyvus tos subjektyvios reakcijos koreliatas (atvaizdas) ir neparodo, kokia yra vidinė paties objekto būsena (objektas baisus tiek ir todėl, kad jis mane gąsdina, arba žavus todėl, kad mane žavi ir t. t.). Bet jei objektas yra gyvūnas arba net žmogus, aš patiriu ne tik jo poveikį mano „aš", bet ir jo paties jausmus, nuotaiką ir apskritai jo gyvybę. Kaip tik šitą fenomeną reikia paaiškinti. Tam reikalui atkreipkim akis į vieną ypatingą reiškinį, kur itin ryškiai pasirodo to emocinio ir gyvybinio potyrio objektyvumas. Tatai vadinamasis *psichinis užsikrėtimas*. Antai, pamatęs kitą žmogų kruvinai susižeidusį koją arba peiliu įsipiovusį pirštą, aš pats jaučiu to žmogaus skausmą, jis mane tiesiog ištinka bei paliečia. Panašiu būdu gali mane paveikti kitų baimė, liūdesys, džiaugsmas ir kiti susijaudinimai. Itin pa-

lankios psichiniam užsikrėtimui yra tokios aplinkybės, kur individas jaučiasi esąs kolektyvo elementas, ypač kolektyvo, kuris apimtas bendro emocinio nusistatymo (pvz., baimės, pykčio, entuziazmo ir t. t.). Iš to, jog psichiniam užsikrėtimui lengviausiai pasiduoda bandos gyvuliai ir primityvieji (pirmykščiai) žmonės, t. y. gyvūnai, kurių gyvenimas valdomas natūralios socialinės aplinkos, galima matyti, kad toks užsikrėtimas yra susijęs su *femininiu instinktu*, kuris atskirą individą pajungia giminei (biologiniam kolektyvui) ir suteikia jam nepaprastą jautrumą viskam, kas liečia to kolektyvo gerovę arba negerovę. Juo glaudžiau individas biologiškai surištas su savo gimine, tuo smarkiau reiškiasi ir psichinis užsikrėtimas (pvz., gyvulių gyvenime — vaikų ir tėvų santykiai, žmonių gyvenime — giminės buitis ir kt.). Pagal gyvūno sąmoningumo (protingumo) laipsnį kinta bei diferencijuojasi ir gimininio instinkto bei psichinio užsikrėtimo formos. Juo aukštesnis tas laipsnis, tuo daugiau ir jų apraiškos nustoja savo pirminio gaivališko pobūdžio ir pasiduoda atskiro individo savarankiškumo įtakai. Apskritai, galima skirti tris šio emocinio fenomeno formas, kurios apibūdina skirtingus jo raidos tarpsnius, bet kurios ir aukščiausiuose evoliucijos laipsniuose (žmoguje) nepanaikina viena kitos.

1. Pastebėjęs emocinį kito kolektyvo nario susijaudinimą, individas patiria tą patį (bent panašų) jausmą. Tas faktas, kad šitas jausmas sukeltas kito individo susijaudinimo, atskirai neiškyla pirmojo sąmonėje ir nesuteikia sukeltajam jausmui ypatingo atspalvio. Pavyzdžiui, ta baimė, kuri apėmė kitą individą, jo patiriama kaip jo *paties* baimė, atsiradusi tam tikroje instinktyviai jaučiamoje socialinėje atmosferoje. Ir šioje atmosferoje atskirų individų emocinės būsenos yra vienodos, lygiagrečios. Bet kiekvienam jų fizinė ir socialinė aplinka tėra pirmiausia veikimo ir reagavimo laukas, o ne savarankiškai egzistuojančių objektų pasaulis. Tai — *paprastas instinktyvus užsikrėtimas.*

2. Kitokį pobūdį psichinis užsikrėtimas įgauna tais atvejais, kai pačiame emociniame pergyvenime iškyla aikštėn jo priklausomybė nuo kito subjekto susijaudinimo. Dabar mano jausmas ir mano paties akyse yra tik atsiliepimas į kito žmogaus (arba gyvūno) jausmą, ne ta prasme, kad aš suvokiu arba įsisąmoninu šitą priežastinį ryšį, o ta, kad aš tiesiog jaučiu (nuvokiu) sąskambiu jausmu atsiliepiąs į emocinę kito subjekto būseną. Tatai *aidinis* jausmas, kuris ne tik motyvuotas tiesioginio suvokimo akto, bet ir sudaro su juo neišardomą vidinę vienybę (emocinis arba jausminis pažinimas). Pergyvenimo fokusas arba svorio centras persikėlė: priešakiniame sąmonės plane stoja kito individo jausmas, kuriam aš tik pritariu, antrinu.

Norint geriau suprasti aidinių jausmų prigimtį, reikia įsidėmėti: ne visi jutiminiai įspūdžiai turi tokią pat (arba panašią) dalykinę struktūrą, kaip regimieji reiškiniai. Tonas, pavyzdžiui, neiškyla prieš mane kaip nuo manęs atskirtas regimas vaizdas; nors jis ateina iš išorės ir skamba aplinkinėje erdvėje, bet jis skamba ir mano ausyse, kurios atsiliepia į jį panašiai, kaip instrumentas atsiliepia į sutartingą kito instrumento toną. Klausa, kaip dabar paaiškėjo, glaudžiai susijusi su vadinamaisiais *vibraciniais* (virpėjimo) jutimais, kurie atsiranda oro virpėjimams persiduodant mūsų kūnui (todėl ir kurčiasis gali pajusti muziką ir net ja grožėtis). Žinoma, kūno atsiliepimas į išorinį bangavimą — tai grynai fiziologinis procesas, bet, kadangi čia juntamas virpėjimų sutartingumas, jis yra lydimas ir ypatingo suvokimo akto. Tai parodo, kad ir jutiminis suvokimas bent tam tikrais atvejais remiasi *užsikrėtimu*. Tad ir suprantama, kaip gali atsirasti pamėgdžiojimas (imitacija), t. y. toks subjekto reagavimo būdas, kuris išsilieja ne į skirtingą nuo išorinio dirginimo atoveiksmį, bet į sutartingą (analoginį) vidinį susijaudinimą. Neatsitiktinai svarbiausia ir galingiausia žmonių savitarpio susižinojimo bei bendravimo priemonė yra garsas. Žodis, kaip jau buvo nurodyta, nėra tik jutiminis dalykinės reikšmės reiškėjas, pati jutiminė jo prigimtis pasižymi sugestyvia galia, kuri užkrečia jį suvokiantį subjektą ir sukelia jo sieloje sąskambų atbalsį.

Ką tik aprašytą psichinio užsikrėtimo formą atitinka ir kitoks aplinkinio pasaulio vaizdas: tas pasaulis nėra tik subjekto veikimo laukas, bet iškyla prieš jį kaip savarankiškų objektų visuma, kuri įperša subjektui savąjį egzistavimo, veikimo būdą.

3. Bet užsikrėtimas gali pasiekti dar aukštesnį arba intensyvesnį laipsnį, įgaudamas *atsidėjimo* objektui formą. Intencija į suvoktą objektą čia taip pabrėžta (akcentuota), kad apima visą sąmonės lauką, išstumdama iš jo kitokį turinį, ir dėmesys sutelktas išimtinai į vieną tą objektą. Suvokimo aktas gyvėja bei turtėja, subjekto sąmonė tarsi atsiskleidžia, atsiveria objektui ir tampa itin jautri visoms jo ypatybėms. Ir jei objektas pats yra raiškus, tai tas subjekto jautrumas sukelia jame ir ypatingai gyvą emocinį aidą, nes, atsidėjęs objektui, jis vidinę savo būseną suderina su objekto pavidale įkūnyta išraiška. Juo įtemptesnis atsidėjimas, tuo gilesnis ir grynesnis bus ir iš jo iškyląs jausminis atbalsis. Šia prasme ir galima kalbėti apie tam tikrą subjekto susiliejimą arba susitapatinimą su objektu. Vienok net tais atvejais, kai objektas yra gyva būtybė, vargu ar būtų pateisintinas tvirtinimas, kad subjekto jausminis aidas visiškai sutampa su tuo jausmu, į kurį jis atsiliepia. Ir instrumento atsiliepimas į sutartingą toną pasižymi ypatingu, tam instrumentui bū-

dingu atspalviu. Panašiai ir žmogaus jausminis aidas kitėja priklausomai nuo jo individualaus temperamento, jautrumo, įgyto patyrimo ir bendros jo psichinio gyvenimo linkmės, todėl ir jo objektyvumas (atitikimas objekto raiškumui) nevienodas. Aidine reakcija remiasi, iš vienos pusės, visi tie grynai *subjektyvūs* jausmai, kuriais išreiškiamas mūsų „aš" nusiteikimas suvokto objekto atžvilgiu (simpatija, antipatija, užuojauta, gailestis, susižavėjimas ir kt.), iš antros pusės,— kai emocinis atbalsis rišasi su atsidėjimu objektui,— tas įsijautimas, kuris yra vienodai reikšmingas tiek moraliniam, tiek ir estetiniam gyvenimui. Atseit, įsijautimas ne pagimdo aidinį susijaudinimą, o tik iškelia jį aikštėn, išryškina ir praturtina. Aidiniai jausmai objektyvūs ir tuo, kad jie nepriklauso nuo subjekto valios, kartais jie įsiveržia į jį, nors pats subjektas jiems priešintųsi. Esama žmonių, kurie vengia visų stiprių ir liūdnų įspūdžių (pvz., tragiškų) todėl, kad labai lengvai pasiduoda psichiniam užsikrėtimui.

Įsidėmėjus tai, kas buvo pasakyta, tenka pripažinti neteisinga arba bent netikslia tą nuomonę, pagal kurią žmogus gali suprasti kitų pergyvenimus vien tiek, kiek jis pats yra patyręs panašių jausmų bei emocijų. Ji būtų pamatuota tik tuo atveju, jei emocinis supratimas iš tikro remtųsi įsijautimu arba analogijos išprotavimais, nes tada vienintelis jo šaltinis būtų mano paties patyrimas. Bet iš tikro patyrimas, kaip jau buvo nurodyta, atlieka tik pagalbinį darbą. Jisai tik gilina ir tikslina (diferencijuoja) aidinį susijaudinimą. Sprendžiamasis vaidmuo priklauso subjekto jautrumui, jo sugebėjimui atsidėti objektui ir suderinti suvokimą su raiškia pastarojo išvaizda. Ir vien dėl to jautrumo jį taip jaudina ne tik kitų žmonių, bet ir vaizduojamųjų personažų (romane, dramoje) nuotykiai ir likimas, tarsi jie ištiktų jo paties asmenybę [22]. Tuo kaip tik pagrįsta nepaprasta lavinamoji meno įtaka žmogaus psichikai: jis ugdo, gilina ir plečia jausmų gyvenimą, leisdamas mums aidinių jausmų forma patirti tai, kas mums tikrovėje tiesiog neprieinama. Tiesa, emociniai atbalsiai nustoja savo gyvumo ir aiškumo tais atvejais, kai mes susiduriame su kito gyvūno arba žmogaus psichika, kuri mums svetima ir nesiderina su mūsų jausena, kuri visuomet yra ribota. Vis dėlto joje glūdinčios jautimo galimybės yra platesnės už tą jausminį patyrimą, kurį mums suteikia realaus gyvenimo aplinkybės.

Tačiau pats atsidėjimas toli gražu ne visuomet laiduoja tikrą estetinį objekto suvokimą. Jis gali būti ir *egocentriškai* orientuotas, kai žiūrovas arba klausytojas nesigilina į paties objekto struktūrą bei raiškumą, o grožisi tais potyriais, kuriuos jam sukelia suvoktas objektas. Šiuo atveju šis pastarasis yra jam pirmiausia kaip proga arba vada maloniems jausmams, vaizdiniams arba svajonėms realizuoti ir apvilkti objektyvia

bei įtaigia forma. Antai jaunas skaitytojas pasineria į romano intrigą ne todėl, kad jam paties herojaus charakteris ir likimas yra reikšmingi, o todėl, kad jame mato įkūnytą savo svajonių idealą ir tapatina jį su savo (idealizuota) asmenybe. Arba tūlas koncertų lankytojas neseka atidžiai muzikinės kompozicijos raiškios kalbos ir jos tematikos vystymosi, o smaguriauja ta pakilia nuotaika, tuo jausmų ir asociacijų žaidimu, kuris dėl muzikos įtakos atsiranda jo viduje. Tokių pergyvenimų centre stovi ne estetinis objektas, o *suvokiančio subjekto „aš"*, kuris meno kūriniu naudojasi kaip priemone netrukdomai pasiduoti savo jausmams ir savim pasigrožėti. Tad ir estetinio objekto suvokimas lieka subjektyvus, paviršutiniškas. Subjektas aidiniais potyriais atsiliepia vien į tas objekto puses bei ypatybes, kurios atitinka jo individualią jauseną arba nuotaiką ir interpretuoja meno kūrinį pagal tam tikrą su jo požiūriais ir interesais suderintą schemą.

Kartais čia gali atsirasti ir tam tikra jausmų *„pseudomorfozė"*. Kai subjekto jausmai dar neaiškūs, nediferencijuoti, todėl, kad jiems dar stigo realios progos pasireikšti (objektyvizuotis), ir pats subjektas nemoka juose susigaudyti, tai, skaitant romaną arba žiūrint filmą, jam gali pasirodyti, kad tie emociniai pergyvenimai, kurie įkūnyti tuose kūriniuose, sutampa su tuo, ką jis pats patiria, o šitas įspūdis jį palenkia priskirti savo jausmams tokią reikšmę bei motyvaciją (moralinę arba estetinę), kurių jie iš tikro neturi, ir nukreipti jų vystymąsi jų prigimties neatitinkančia linkme.

Tas atsidėjimas, kuriame yra įsikerojusi tikra estetinė kontempliacija, yra, priešingai, ne egocentriškas, o *objektocentriškas*. Tatai — tas *ekstaziškas* sąmonės nusistatymas, kur subjektas užmiršta save ir išgyvena tik pačiame objekte įkūnytą jausminę reikšmę. Šia prasme estetinė žiūra yra subjektyviai nesuinteresuota.

Taigi mūsų analizės išvados rodo: 1. Estetinė kontempliacija nuo grynai teorinės skiriasi tuo, kad ne tik nepanaikina objekto jausminio raiškumo, bet net įtraukia jį į suvokimo fokusą. 2. Tas emocionalumas arba gyvybingumas, kurio kupinas objektas, subjekto patiriamas ir suvokiamas aidinių jausmų forma. 3. Ir tie aidiniai jausmai įgauna estetinę reikšmę, pasidaro esminiu (konstitutyviu) estetinio įspūdžio momentu tiek, kiek juose prabyla pati objekto tiesiog (jutimiškai) suvokiama struktūra.

MENINIAI ATGAMINIMO AKTAI. DRAMINĖ VAIDYBA (PERSIKŪNIJIMAS)

Baigiant estetinės kontempliacijos charakteristiką, reikia dar pažymėti, kad ji nėra pasyvi būsena, šalinanti išorinę subjekto veiklą. Tatai suprantama, turint galvoje, 1) kad estetinė kontempliacija yra *sintetinis* suvokimo aktas, aprėpiąs objekto struktūrą bei raiškumą, ir 2) kad jame glūdi jausminis momentas, kuris linksta ne tik išsilaikyti [23], bet ir pasireikšti (objektyvizuotis) atitinkamu būdu. Tai parodo tiek pats kūrybos aktas, kuris remiasi tam tikru estetiniu suvokimu, tiek ir meno kūrinių *atgaminimas* (paveikslų, statulų kopijavimas, muzikos kūrinių arba šokių atlikimas, draminio veiksmo vaidinimas). Šitie atgaminimo aktai žymiai skiriasi vienas nuo kito tuo, kad nevienodu laipsniu apsprendžiami paties meno kūrinio struktūros ir todėl duoda savaimingam atgaminančiojo subjekto veiklumui daugiau arba mažiau laisvės. Jei tiksliai paveikslo kopijai padaryti beveik užtenka (bet ne visiškai!) atitinkamo techninio įgudimo, tai muzikos kompozicijos atlikimas jau reikalauja tam tikros individualios ir kūrybinės iniciatyvos. Užrašyta gaidomis muzikos pjesė tėra *potencija*, kuri realizuojama tik per atlikimo aktą. Šioje potencijoje nenulemtos visos estetiniu atžvilgiu reikšmingos atlikimo smulkmenos, ir todėl joje glūdi įvairios aktualinimo galimybės. Nuo atliekančio subjekto priklauso realizuoti vieną arba kitą galimybę ir atkurti veikalą pasirinkto aspekto forma. Aišku, kad toks atkūrimo aktas negali remtis tik apytiksliu kūrinio vaizdu ir neryškiais aidiniais potyriais; jis reikalauja sąmoningo įsijautimo į estetinę kompozicijos intenciją ir mokėjimo ją realizuoti atitinkamais judesiais. O šitas realizavimo (įkūnijimo) darbas toli gražu nėra tiktai išorinis ir estetiškai neutralus; jis daug prisideda prie veikalo atkūrimo, ryškindamas jo pirminį suvokimą kartu su jį lydinčiais emociniais atgarsiais ir suteikdamas jai užbaigtą bei tiksliai diferencijuotą formą.

Iš visų atgaminimo arba atkūrimo formų ypač įdomus yra draminis vaidinimas, kur pats subjektas imasi kito žmogaus vaidmens ir įkūnija jį savyje. Šiuo atveju tapatinimasis su estetiniu objektu pasiekia aukščiausią įtampą, nes reikalauja ne tik įsijautimo, bet ir *persikūnijimo* į vaidinamąjį vaidmenį. Persikūnijimas galimas vien tuo atveju, jei artistas įsijaučia ne tik į dramos personažo charakterį bei temperamentą, bet ir į tą konkrečią padėtį, kurioje tas personažas gyvena bei veikia. To pamatas yra tam tikras įsivaizdavimo aktas (dedamasis aktas), leidžiąs atsakyti į klausimą: ką aš daryčiau, kaip pasielgčiau, jeigu būčiau to asmens vietoje ir turėčiau veikti tose pačiose aplinkybėse, kaip jis? Vadinasi, šio akto intencija nėra grynai kontempliatyvi, ji, kontempliacijai

tarpininkaujant, nukreipta į *veiksmą*[24]. Todėl persikūnijimas negali remtis tiktai vaizdiniais ir aidiniais jausmais, jis turi, be to, sunaudoti, suaktyvinti iš tų vaizdinių ir jausmų kylančius *imitatyvinius* judesius. Vidinis pamėgdžiojimas turi pavirsti *išoriniu*, turi išsilieti į atitinkamus mostus bei veiksmus.

Panašius įsivaizdavimo ir persikėlimo aktus įvykdo ne tik aktorius teatro scenoje, bet ir kiekvienas paprastas žmogus kasdieniniame gyvenime. Norėdami pakreipti įvykių eigą savo naudai ir svarstydami pasielgimo būdą, mes stengiamės numatyti visas būsimosios situacijos galimybes. O tam reikalui tenka gilintis ir į kitų žmonių galvoseną bei jauseną ir mokėti daugmaž nuspėti, ką jie veiks tam tikrose aplinkybėse, kaip atsilieps į mūsų poelgį ir t. t. Dar artimesnė aktoriaus persikūnijimui yra veiksena tų žmonių, kurie socialiniame gyvenime mėgina vaidinti jų prigimties ir būklės neatitinkantį vaidmenį. Bet artisto vaidyba nuo nurodytų giminingų jai persikūnijimo aktų skiriasi tuo, kad, valdoma grynai estetinio tikslo ir orientuota į žiūrovą, ji pastarajam turi būti tiktai *reginiu*, kuriame įtikimiausiu bei įspūdingiausiu būdu pasireikštų vaidinamojo vaidmens prasmė ir reikšmė. Ir vaidyba pasieks savo tikslą, jei įsigyvenimas į vaizduojamąjį asmenį bus tikrai konkretus ir gilus, t. y., jei jis aprėps visas išorines ir vidines aplinkybes, kurios turi reikšmės to asmens veiksmams bei ekspresyviems mostams, ir jei jis prasiskverbs iki asmenybės centro, iki to pagrindinio jos nusistatymo, kuris apsprendžia visą jos elgimąsi.

Į šitą tikslą yra nukreipti ir tie specifiniai auklėjimo metodai ir pratimai, kurie naudojami teatro mokyklose artistui paruošti scenai: jie lavina bei miklina tiek jo atmintį, tiek ir vaizduotę (jutiminę ir jausminę), pripratina susikaupti, pagal aplinkybes išplėsti arba susiaurinti dėmesio lauką ir moko tiksliai suderinti savo veiksmus ir mostus su ta vidine būsena, kuri jais išreiškiama.

Taigi visa šio skyriaus analizė veda prie išvados, kad vadinamajam estetinio objekto emociniam momentui išaiškinti galų gale nereikalingas kitas principas, kaip kad formaliam grožiui pamatuoti. Jisai grindžiamas, taip pat kaip ir šis pastarasis, jutimine objekto sąranga, arba, tiksliau, šioje sąrangoje pasireiškiančia gyvybine dinamika. O kadangi meno uždavinys apsprendžiamas tuo, kad jis iškelia jutiminę objekto išvaizdą, parodydamas reikšmingiausią ir turiningiausią jo aspektą, tai jis tuo pačiu iškelia ir aktualizuoja jo prigimtyje slypinčią dinamiką.

Pastebėtina: ta tezė, pagal kurią grožis yra jutiminė dvasinio turinio išraiška arba pasireiškia jutiminio vaizdo raiškumu, yra pripažįstama daugelio estetikos teoretikų, bet aiškinama toli gražu nevienodai. Tai

liudija, pavyzdžiui, ir italų filosofo *Benedeto Kročės* estetika. Estetinis suvokimas jam yra ne kas kita, kaip pažinimo aktas, kuris nuo mokslinio pažinimo tesiskiria tuo, kad yra jutimiškas, vaizdus ir nesinaudoja abstrakčiomis sąvokomis. Kadangi šiame suvokime subjektas ne pasyviai gauna išorinį įspūdį, o savaimingai atsiliepia į jį, suvokia jį, uždėdamas jam ypatingą, jo individualybę atitinkantį antspaudą, tai suvokimas tuo pačiu yra ir išraiška, išreiškimo aktas. Tačiau Kročė tą vidinę išraišką griežtai skiria nuo jos objektyvizavimo išoriniame vaizde, laikydamas šį pastarąjį tiktai *praktiniu* arba *techniniu aktu*, kuris nieko neprideda prie paties estetinio suvokimo ir šia prasme yra neutralus jo atžvilgiu. Vadinasi, meninė kūryba yra, Kročės nuomone, grynai dvasinis procesas, kuris baigiasi menininko viduje ir visiškai nesąlygojamas sukurto vaizdo išorinio realizavimo. Šita meninio suvokimo bei išraiškos interpretacija mums atrodo nepriimtina dėl dviejų priežasčių. 1. Ji neskiria estetinio suvokimo nuo neestetinio ir tapatina estetinį sąmonės nusistatymą su grynai teoriniu nusistatymu. Vargu ar galima sutikti su tuo, kad kiekvienas jutiminis suvokimas, kad ir kažkoks jis būtų, esąs estetinio pobūdžio. 2. Apibūdindami meninę kūrybą, jokiu būdu neturime atskirti vidinį suvokimą nuo jo įkūnijimo išoriniame vaizde, nes abu tie momentai sudaro neišardomą vienybę. Suvokimas yra realizavimo proceso išeities taškas, bet ir pats pavidalinamas bei tikslinamas per tą aktą. Paneigdamas esminį dvasinio suvokimo ryšį su jo išoriniu realizavimu, Kročė, matyt, ir formos problemai nepriskiria estetinės reikšmės. Antai, jo nuomone, literatūrinių formų (žanrų) analizė esanti bergždžias darbas, nes estetiniu atžvilgiu nieko neišaiškinanti. Vadinasi, pati literatūrinė forma visiškai nesąlygojanti iš meno kūrinio gaunamo estetinio įspūdžio. Šita tezė teisinga tik ta prasme, kad formos gvildenimas nepajėgia išaiškinti kūrinio viso meninio individualaus turinio. Bet, antra vertus, stilistinės analizės, kurios pagrįstos kaip tik formos (struktūros) sąvoka, rodyte rodo Kročės pažiūros vienašališkumą.

JUTIMINIO VAIZDO SANTYKIS SU DALYKINE REIKŠME

Tačiau, išsiaiškinus estetiniame objekte glūdinčio emocinio faktoriaus (komponento) pagrindą, dar lieka parodyti, kaip gryna jutiminė forma, kuri pati besiužetinė, gali taip susijungti arba susilieti su dalykine reikšme (siužetu), kad sudaro su ja organišką vienybę, ir kokiu būdu nedalykinė objekto dinamika gali atsiskleisti bei konkretizuotis tuose gyvybės pasireiškimuose, kurie susiję su tam tikra dalykine reikšme ir

gali būti įprasminami? Šitas klausimas liečia tiesiog vien vaizduojamąjį meną — tapybą ir skulptūrą, nes kiti menai nevaizduoja objektų tiesioginiu būdu. Muzikai, kol ji savarankiška, siužetinis momentas nebūdingas, o poezijoje žodžio jutiminei išvaizdai neužtenka savęs,— jos reikšmingumas visiškai priklauso nuo jos sąryšio su atstojama dalykine žodžio prasme (objektu).

Kai dėl architektūros, tai ji pati kuria pastatų formas, o ne atvaizduoja realiai jau egzistuojančias; pastato forma yra apsprendžiama praktinės jo paskirties. Todėl toliau atsižvelgiama tiktai į vaizduojamąsias meno šakas. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad grynoji jutiminė forma ir dalykinė reikšmė — tai du visiškai skirtingi dalykai, priklausą skirtingiems planams ir jokiu būdu negalį suaugti į vieną organišką vienybę, kad, vadinasi, pereinant prie dalykinės reikšmės, jutiminei formai pridedama kažkas naujo, kas yra už jos ribų. Ir iš tikrųjų, dalykinė reikšmė yra ypatingas estetinio objekto komponentas, nepalyginamas su grynai jutiminiais įspūdžiais ir prieinamas vien specifiniam supratimo (proto) aktui. Vienok mums jau teko įsitikinti, kad supratimo negalima griežtai skirti nuo suvokimo ir kad net paprasčiausiame jutiminiame suvokime slypi tam tikras supratimas, nes suvokimo objektai yra reiškiniai, kurie dažniausiai susideda iš daugelio nevienarūšių jutiminių įspūdžių ir susiję su kitais daiktais arba procesais, t. y. su visa aplinka, įvairiais erdviniais ir laikiniais santykiais. Suvokti reiškinį — tai reiškia suvokti ypatingą jo jutiminės struktūros vienybę. Šita struktūra susidaro matomųjų daiktų pasaulyje: 1) iš tam tikros erdvinės (plokščios arba stereometrinės) formos, kuri tiesiog arba tolesniame akte gali būti tematizuojama ir apibrėžiama: arba nurodant tą geometrinę figūrą, kuriai ji artima, arba palyginant su kito mums žinomo objekto išvaizda; 2) iš įvairybės optinių duomenų (spalvų, šviesos ir šešėlių atmainų ir kt.), apibūdinančių ne tik erdvinę objekto formą bei spalvotumą, bet ir iškeliančių jo kūno paviršių, kuriame kažkiek pasireiškia jo medžiaginė sudėtis ir kai kurie šios sudėties ypatumai. Pavyzdžiui, mes matome, kad tai kietas kūnas, skystis arba garai (dujos), kad kūnas kietas arba minkštas, švelnus arba šiurkštus ir t. t. Vadinasi, šie optiniai duomenys suteikia mums žinių apie tokias objekto savybes, kurios tiesiog gali būti suvokiamos tiktai kitais pojūčiais (ypač lytėjimu). Kitaip sakant, jie nurodo arba *reiškia* tai, kas pačiam regėjimui, atskirai imant, nebūtų prieinama. Bet objekto prigimtis nesibaigia vien tuo, kas tiesiog veikia vieną arba kitą jutimo organą. Ji šalia to apima visas tas jo ypatybes, kurias mes suvokiame, elgdamiesi su objektu vienu arba kitu būdu arba stebėdami jo santykius bei sąveiką su kitais objektais. Ir šitos ypatybės

taip pat atsispindi matomojoje objekto išvaizdoje. Suvokdami šią pastarąją, mes tuo pačiu suvokiame visą mums prieinamą arba žinomą objekto prigimtį, t. y. suvokiame jo dalykinę reikšmę. Pavyzdžiui, jei matome: tai obuolys,— tai suvokiame ne tik jo ypatingą rutulišką formą ir jo spalvą; obuolio suvokime potencialiai glūdi ir kitos žinios, liečiančios jo prigimtį: mes numanome, kad tai medžio vaisius, kad jis valgomas, skanus, kvapus ir t. t. Tai aiškėja tarp kitko iš to, kad prireikus mokame su juo tinkamai elgtis. Vadinasi, dalykinė objekto reikšmė nėra savarankiškas komponentas, kuris prisijungtų prie jutiminės jo formos ir reikalautų atskiro suvokimo akto. Tiesioginis regėjimo objektas tėra vien matomoji (jutiminė) daiktų ir procesų išvaizda, ir tik šioje išvaizdoje ir per ją gali būti vaizdžiai ir konkrečiai suvokiama jų reikšmė (visa regėjimui neprieinama jų prigimtis).

Todėl ir vaizduojamajame mene dalykinė objektų reikšmė nekelia menininkui visiškai naujų uždavinių: kad ji būtų suvokta, turi būti patenkinta tik viena sąlyga: vaizduojamąja jutimine forma turi *pasireikšti objekto prigimtis,* esminiai ir charakteringi jo bruožai. Taigi jutiminio suvokimo turinyje dalykinė reikšmė pasirodo tiktai kaip tam tikra matomosios *išvaizdos atmaina,* arba *specifikacija.* Tačiau ji gali žymiai pakeisti jutiminės formos raiškumą. Juo raiškesnė vaizduojamojo objekto prigimtis arba esmė, juo daugiau vertybių joje glūdi, tuo labiau ji turtina bei gilina matomosios išvaizdos raiškumą (ekspresyvumą). Kiekvienu atveju priemonės, menininko vartojamos dalykinei reikšmei iškelti — *tos pačios,* kurias jis naudoja jutiminei formai išryškinti.

Nurodymai, kurie nekyla iš paties objekto vaizdo (pvz., aiškinamosios antraštės), nieko neprideda prie estetinės meninio kūrinio vertės. Taip pat ir tos siužeto (dalykinės reikšmės) ypatybės, kurios veikia žiūrovą šalia pačios estetinės išvaizdos ir nepriklausomai nuo jos, t. y., kurios per ją neišreiškiamos arba su ja nesuderintos (pvz., siužeto sensacingumas arba patrauklumas), pasilieka už estetinio plano ribų. Ir jei menininkas linkęs pasirinkti kaip tik efektingus siužetus, tai tenka manyti, kad jam rūpi ne estetinių vertybių įkūnijimas, bet kad jo kūryba remiasi pašaliniais sumetimais, neturinčiais nieko bendro su menu.

Dalykinės reikšmės santykį su estetine forma galima dar taip paaiškinti: siužetinė kompozicija (t. y. kompozicija, turinti tam tikrą dalykinę reikšmę) turi atitikti tuos pačius estetinius reikalavimus, kaip ir ta kompozicija, kuri tenkinasi grynu besiužetinių formų raiškumu. Bet šalia to ji turi būti pritaikyta prie dalykinės reikšmės, t. y. turi būti taip sutvarkyta, kad joje pasireikštų siužetas ir jo prasmė. Šiuo atžvilgiu

dalykinė reikšmė atlieka, taip sakant, aukštesnio organizuojamojo (tvarkomojo) veiksnio, kuris subordinuoja estetinę formą naujam ją įprasminančiam principui, funkciją. Dažniausiai siužetas (dalykinė reikšmė) vaidina vyriausios dominantės, apsprendžiančios visos kompozicijos sąrangą, vaidmenį. Tačiau būna ir tokių atvejų, ypač dekoratyviniame mene, kai organizuojamasis vaidmuo priklauso grynų jutiminių formų darnumui bei dinamikai ir prie šių pastarųjų tam tikru laipsniu pritaikyti siužetas arba į kompoziciją įeiną siužetiniai elementai (žmonių, gyvulių, augalų, daiktų formos). Iš šito siužeto subordinavimo grynai jutiminei struktūrai (formai) kyla daiktų bei organinių padarų *stilizavimas*, t. y. toks jų formų dorojimas (traktavimas), kuris atitinka tam tikrą kompozicijos stilių, bet tuo pačiu šiek tiek nukrypsta nuo natūralios arba realios jų išvaizdos. Tokiu būdu vaizduojamajame mene siužetinė kompozicija susidaro tarytum iš dviejų (arba kelių) sluoksnių arba planų, taip santykiaujančių vienas su kitu, kad aukštesnysis kaskart remiasi žemesniuoju ir estetiniai jo sumanymai gali būti įvykdomi vien tiek, kiek patenkinti jam pagrindu einančio sluoksnio estetiniai reikalavimai. Bendra siužetinės kompozicijos schema šiuo atveju maždaug šitokia:

3. *Simbolinė (bendroji arba istorinė) reikšmė.* Netiesioginė dalykinė reikšmė.	Ir vertybinis bei emocinis jos turinys.
2. *Tiesioginė dalykinė reikšmė* (veiksmas, įvykis, būsena).	Ir joje glūdinti vidinė emocinė pusė.
1. *Grynai jutiminė struktūra (forma).* Plokštuma ir jos elementai (linijos, spalvos, šviesa, šešėliai), trijų matavimų erdvė ir kūnai (linijų, spalvų, šviesos, šešėlių erdvinė funkcija, t. y. gilumos vaizdavimas).	Ir ypatingas jos raiškumas (harmonija, dinamika ir t. t.).

Šios schemos ribose atskirų sluoksnių arba planų savitarpio santykiai gali būti labai įvairūs: raiškumo atžvilgiu tai gali būti, pavyzdžiui, arba pilnas (tobulas) atitikimas, arba ir tam tikras priešingumas. Sprendžiamoji reikšmė gali būti priskiriama vienam arba kitam priklausomai nuo bendro kompozicijos estetinio plano (sumanymo) ir t. t. Žinoma, nurodyta schema siužetinės kompozicijos sąrangai tinka tiktai žiūrint į ją kaip į užbaigtą visumą, bet ji negali būti taikoma jos kilmės, t. y. kūrybinio proceso, aiškinimui. Vadinasi, nereikia manyti, kad kompozicijos išeities taškas visuomet turi būti tam tikra besiužetinė jutiminė forma, kuriai menininkas paskui, apdorodamas ir modeliuodamas atskiras jos

dalis, suteikia dalykinę reikšmę. Kompozicijos tema yra dažniausiai pats dalykinis siužetas, ir kūrybinio proceso tikslas yra atgaminti ir užfiksuoti tą jutiminį siužeto aspektą, kuris labiausiai atitinka estetinio raiškumo reikalavimus.

Pavyzdžiu gali būti skulptūrinė kompozicija, kuria Mikelandželas papuošė Medičių koplyčią ir kapą Florencijoje. Koplyčios sienos, sudarančios architektūrinį kompozicijos foną, priešakyje pastatyti du sarkofagai, ant kurių guli po dvi nuogas figūras. Virš jų dviejose atitinkamose sienos nišose įstatytos sėdinčios hercogų (Lorenco ir Juliano) figūros. Visos šios skulptūros drauge su sarkofagais sudaro tam tikrą grynai formalią kompozicinę visumą (ansamblį), kuriai jos pritaikytos nepriklausomai nuo dalykinės jų reikšmės. (Plokštuma, kurioje išsiskleidžia kompozicija, suskaidyta pagal tam tikrą vieningą simetrinį planą, ir masių suskirstymą valdo harmoninga pusiausvyra.) Panašiu būdu sukomponuota kiekviena iš dviejų, į bendrą kompoziciją įeinančių figūrų grupių (sarkofagas su dviem gulinčiomis figūromis ir virš, nišoje, sėdinčia figūra). Tatai pagrindinis grynai jutiminis viso kūrinio planas, apsprendžiąs jį erdvinės kompozicijos atžvilgiu. Šio plano rėmais apribojamas ir pats siužetas: iš vienos pusės, idealizuotos hercogų su riterių ginkluote statulos, iš antros — gulinčios figūros, kurių pozos (padėtys) taip parinktos ir įvairintos, kad aiškiausiai parodytų žmogaus kūno ir jo dalių savumus: vidinę dinamiką, darnumą ir raiškumą. Bet šių figūrų padėtys (pozos), mimika ir gestai kartu išreiškia ir įvairias vidines jų būsenas. Viena miega, kita guli nuvargusi, trečia pabunda, ketvirta jau budi ir tarytum ketina atsikelti. Pagaliau iš figūrų gyvybinio raiškumo kyla ir dvejopa jų simbolinė reikšmė: jos vaizduoja ir ciklišką gyvenimo pobūdį (nuolatinį Vakaro, Nakties, Ryto ir Dienos kaitaliojimąsi) ir tuo pačiu jo praeinamumą. Gyvybės pasmerktumą pražūčiai dar įsakmiau pabrėžia sarkofagai, kurie yra figūrų pagrindas: tatai mirties simboliai. Visoje kompozicijoje gulsčia (horizontali) kryptis turi pirmenybę prieš stačią (vertikalią). Ir šita ypatybė padeda iškelti jos simbolinės prasmės reikšmingumą.

Kitas pavyzdys: M. K. Čiurlionio paveikslų serija, kurią jis pavadino sonatomis. Visų pirma reikia pastebėti, kad tatai — savarankiški, išbaigti paveikslai. Jie nepajungti jokiai platesnei tektoninei visumai. Bendras įspūdis, kurį, dar nekreipdamas dėmesio į paveikslų siužetą, gauni iš atskirų drobių, rodo: aiškiai išnarstytą plokštumą, t. y. plokščią kompoziciją, kurioje elementų arba dalių suskirstymas bei sudėjimas valdomas tam tikrų apibrėžtų koordinačių, arba linkmių. „Sonatos" nėra grynai tapybiniai kūriniai ta prasme, kad estetinis įspūdis tesiremtų tik jutiminėmis

pačių spalvų ir jų derinių vertybėmis. Todėl jos visiškai nenustoja įspūdingumo net ir grafinėje (nespalvotoje) reprodukcijoje. Šiuo atžvilgiu jose glūdi tam tikras grafiškas ornamentalumas, kurį ypač stiprina scheminis atskirų motyvų traktavimas ir eilinis kartojimas. Vis dėlto šiuose kūriniuose pagrindinė kompozicijos intencija nėra ornamentinė (kaip, pavyzdžiui, kai kuriuose vėlesniuose Čiurlionio kūriniuose). Įsižiūrėjus iš arčiau, aiškėja, kad ne tik formuojama drobės plokštuma, bet ir vaizduojama trijų matavimų erdvė. Žiūrovas mato peizažą dažniausiai iš tolimo ir gana aukšto taško — taip, kad prieš jo akis atsiskleidžia nepaprastai platus akiratis. Tuo motyvuotas ir mažas atskirų vaizduojamųjų objektų didumas bei jų schematiškumas; tatai — paprastai tik siluetai, grynai optiniai vaizdai, neturį jokio medžiaginio masyvumo. Atitinkamu būdu yra dorojamos ir spalvos: jos — švelnios, permatomos, vyrauja tik keletas niuansų (atmainų), kurie apibūdina ne tiek atskirus daiktus, kiek juos apgaubiančią bei persunkiančią atmosferą ir tuo suteikia nepaprastą lengvumą ir patiems objektams. Iš to suprantama, kad šios kompozicijos, nors jose gilumas ir nėra įsakmiai pabrėžtas, leidžia mums tiesiog pajusti erdvės beribiškumą — taip, kad ir ribotas reginys, rodos, atstoja visą kosmosą (pvz., pavasario sonatos allegro).

Tam neribotumo įspūdžiui sukelti Čiurlionis neretai naudojasi ypatinga priemone: jis vienoje kompozicijoje sujungia keletą savarankiškų erdvinių planų arba juos komponuoja tokiu būdu, kad aukštutinis iškyla tarytum antrasis aukštas virš žemutinio (pvz., žalčio sonatos allegro ir finale), arba taip, kad iš priešakinio plano kaip pro langą atsiveria kitų tolimesnių planų reginys (pvz., pavasario sonatos allegro). Tačiau visos nurodytos formalios sonatų ypatybės ir vaizdavimo priemonės neturi Čiurlioniui savarankiškos reikšmės: jisai vartoja jas vien tam, kad kuo ryškiausiai iškiltų paveiksle įkūnijama nuotaika ir simbolinė prasmė. Tenka pažymėti: nors gamtos vaizdas čia yra suschemintas ir neretai pasižymi tam tikru fantastiškumu, vis dėlto jam nestinga ir tam tikro natūralizmo (tikroviškumo): peizažas dvelkia savitu Lietuvos gamtos grožiu bei švelnumu (pvz., pavasario sonatoje). Vienok sonatose Čiurlioniui nerūpi tiksliau atvaizduoti vieną arba kitą jo mylimosios tėvynės vietovę, jam pirmiausia rūpi parodyti, kaip tame peizaže pasireiškia organinė gamtos gyvybė ir gaivališkų jos jėgų veikimas. Tai svarbiausias Čiurlionio kūrybos motyvas, jis apsprendžia ir sonatų kompoziciją, kaip aiškiai rodo jų pavadinimai: pavasario, saulės, jūros sonata. Gyvybės dinamikai išreikšti Čiurlionis nesitenkina tik vienu paveikslu, bet išskleidžia pasirinktąjį siužetą į eilę paveikslų, kurie vaizduoja skirtingus to paties reiškinio ar proceso tarpsnius arba aspektus. Be to, ir atskiruose

paveiksluose dinaminis momentas įsakmiai pabrėžtas: skirtingi kompozicijos elementai valdomi vieno galingo judesio ir priklauso nuo to paties gyvybinio ritmo. Judesio įspūdį sukelia paveiksle vyraujančios diagonalinės linijos, pagal kurias išsidėsto atskiri objektai. Ritmas reiškiasi tų pačių arba panašių elementų eiliniu kartojimusi; itin aiškiai jis pasirodo Čiurlionio mėgstamajame motyve — daiktų atsispindėjime vandens paviršiuje (pvz., pavasario sonatos allegro, fuga ir kt.). Dinamiškumas ir ritmiškumas suteikia visai kompozicijai ypatingą ekspresyvumą, kuris ją suartina su muzikos kūriniu. Bendra paveikslo sąranga panaši į daugiabalsę orkestrinę kompoziciją, kur kiekvienas instrumentas savo balsu atsiliepia į kitų instrumentų balsus ir visi kartu sudaro galingą darnų sąskambį. Toliau tęsiant palyginimą, galima būtų sakyti: melodiją atstoja platus vyraujančių linijų užsimojimas, tonalumą bei moduliacijas — bendras fono spalvotumas ir jo atmainų laipsniavimas. Tačiau sprendžiamos reikšmės yra ne šitos atskiros struktūros analogijos, o bendra muzikinė paveikslo nuotaika, kurią tarp kitko palaiko bei stiprina ir Čiurlionio vartojamos „optinės metaforos". Supaprastinti daiktų pavidalai panašėja į kitų daiktų pavidalus ir pasidaro daugiareikšmiški. Ta pati forma pasirodo kartu kaip žvaigždė, žiedas, liepsna ir snaigė; arba vandens paviršius yra kartu žemės anga, pro kurią matai kitą peizažą (pavasario sonatos allegro). Panašiai kaip muzikos raiškumas gali būti nevienodai aiškinamas, taip ir Čiurlionio paveiksluose — sonatose glūdi skirtingos reikšmės. O tas daugiareikšmiškumas nuslopina kiekvienos atskiros reikšmės daiktinį apibrėžtumą, neleisdamas nė vienai galutinai įsigalėti. Ta pačia linkme veikia ir nurodytas spalvų numedžiaginimas. Kartu su optinėmis metaforomis jis leidžia spalvoms ir daiktų pavidalams taip susilieti bei persisunkti, kaip susilieja bei persisunkia sąskambūs tonai daugiabalsiame orkestre.

Taigi sonatų savitumas nepriklauso nuo to, kad tapybai taikomos svetimos jai muzikinės formos. Čiurlionis neperžengia tapybai prieinamų galimybių ribų, o sunaudoja tiktai tas šio meno puses (potencijas) arba vertybes, kurios yra giminingos muzikai. Todėl ir muzikinė sonatų nuotaika organiškai išauga iš anksčiau apibūdintų formalių ypatybių.

Taip pat ir simbolinė šių paveikslų reikšmė neišgalvota, bet pati siūlosi gamtai jautriam žiūrovui, besigilinančiam į siužetą ir ypatingą jo doroseną: gamtoje viešpatauja ta pati gyvybinė galia, kuri valdo ir žmogaus egzistavimą bei kūrybą.

4. ESTETINĖ FORMA IR ESTETINĖ STRUKTŪRA

A. ĮVADAS

Pagrindiniai estetinės būties ypatumai (požymiai) dabar tam tikru laipsniu apibrėžti; jie apsprendžiami, iš vienos pusės, jutiminės estetinio objekto struktūros, iš antros — to ypatingo sąmonės nusistatymo, kuris įgalina subjektą šitą struktūrą suvokti. Bet, prieš analizuodami toliau, mes turime kiek apsistoti ties pasiektais rezultatais ir palyginti juos su tomis išvadomis, kurias prieina svarbiausios mūsų laikų estetikos teorijos.

Jutiminės struktūros terminą, kuriuo mes remiamės savo analizėje, vartojame vietoje kito, mūsų supratimu, mažiau tinkamo termino, būtent, formos. Todėl reikės parodyti, kuo toks termino pakeitimas pateisintinas bei pamatuotas arba, kitaip sakant, kodėl struktūros sąvokai priklauso pirmenybė prieš formos sąvoką. Šitą klausimą galima išaiškinti tiktai tiksliai apibrėžus abiejų sąvokų turinį (reikšmę). Mes pradėsime nuo formos.

Forma iš pirmo žvilgsnio pasirodo esanti gana ryški sąvoka, nesudaranti analizei didelių sunkumų. Ji ne mokslinės arba filosofinės refleksijos sukurta, o atsirado jau ikimoksliniame mąstyme ir žmogaus kasdieniniame gyvenime vaidina labai svarbų vaidmenį. Vienok kaip tik šita aplinkybė apsunkina tikslų formos apibrėžimą, nes ši sąvoka taikoma įvairiausioms objektų rūšims bei sritims, neturinčioms iš esmės nieko bendro, ir kiekvienoje atskiroje panaudojimo srityje įgauna naują skirtingą reikšmę. Iš tikrųjų, mes kalbame ne tik apie juntamųjų daiktų bei reiškinių formą, bet, pavyzdžiui, ir apie minčių loginę ir gramatinę formą. Panašiu būdu skiriame religijos, dorovės, teisės, kalbos ir apskritai visos kultūros istorinius pasireiškimus pagal jų ypatingą formą ir t. t.; žodžiu, nėra tokios fizinio arba dvasinio pasaulio srities, kuriai formos sąvoka nebūtų šiaip ar taip taikoma. Nors mums čionai terūpi vien nustatyti, kokia reikšmė formai priskiriama mene ir estetikoje, tačiau tam reikalui turime išsiaiškinti ir pirminę šios sąvokos reikšmę, ir pagrindines jos atmainas, nes ir terminas „meninė arba estetinė forma" toli gražu ne visados vartojamas vienoda prasme.

B. REGIMOJI IR LIEČIAMOJI FORMOS. JŲ ORGANIZUOJAMOJI REIKŠMĖ

Kadangi mūsų (žmogaus) pažinimas prasideda nuo išorinės aplinkos, su kuria mes santykiaujame, ir kadangi jis pirmiausia remiasi regėjimo bei lytėjimo duomenimis, tai ir forma iš pradžios reiškia ne ką kita, kaip juntamąją, arba tiksliau — regimąją ir liečiamąją (apčiuopiamąją), formą. Iš šių dviejų formos rūšių pirmenybę turi *regimoji* forma. Ji yra savarankiška ir apsprendžia išorinį daiktų vaizdą; kitų pojūčių duomenys — t. y. kinestetiniai jutimai, priklausą nuo akių judesių, ir lytėjimo įspūdžiai — asimiliuojami regimosios formos ir įeina į ją kaip papildomieji elementai (ypač artiniame vaizde daikto, turinčio trijų matavimų stereometrinę formą). Liečiamoji forma, priešingai, neatskiriamai susijusi su optine daikto išvaizda. Kiekvienu atveju normalus (regintysis) žmogus visuomet linkęs lytėjimo įspūdžius išversti į atitinkamus regimosios formos įspūdžius.

Regimoji forma — vis tiek, ar ji susideda tiktai iš optinių įspūdžių, ar papildyta bei sutvirtinta ir lytėjimo bei kinestetiniais duomenimis — sudaro pagrindinę erdvinę objektų determinaciją; apribodama daiktą, ji skiria jį nuo kitų daiktų ir nuo visos aplinkos. Objektas mums pasirodo kaip apibrėžta ir išbaigta visuma vien tiek, kiek jis turi tam tikrą formą. Tačiau daikto forma nesutampa su pačiu daiktu. Ji apsprendžia tiktai geometrinę jo pusę, nubrėždama jo kontūrus arba paviršių, bet nesuteikia nurodymų apie vidinę daikto sąrangą ir medžiaginę jo sudėtį. Taip pat ji nesusijusi su objekto spalvotumu. Nors spalva ir iškelia bei pabrėžia daikto formą, vienok pastaroji visiškai nepriklauso nuo spalvos kokybės. Todėl geometrinė forma priešpastatoma 1) daikto medžiaginei prigimčiai ir 2) jo spalvai kaip ypatingas ir savarankiškas daikto momentas. Forma gali būti ta pati, medžiagai ir spalvai kintant. Kalbėdami apie formą, pirmiausia turime galvoje *kietų* kūnų formą, t. y. tų kūnų, kurie praktiniame gyvenime yra ypatingai svarbūs. Kietieji kūnai sudaro išorinio pasaulio tvirtą pagrindą arba griaučius ir kartu atlieka funkciją tų padargų ir įrankių, kurių padedamas žmogus veikia ir keičia aplinką. Daikto kietumas laiduoja ir reliatyvų jo formos pastovumą, t. y. kaip tik tą formos ypatybę, kuri leidžia mums *atpažinti* objektą įvairiose aplinkybėse ir naudotis juo praktiniams reikalams. Iš nurodytų geometrinės formos savybių atsiranda tam tikra jos atmaina, kuri itin reikšminga visam kultūriniam gyvenimui ir kurią galima pavadinti liejamąja forma. Iš tikrųjų, nepriklausydama nuo kitų daikto determinacijų, matomoji forma gali būti ne tik suvokiama bei mąstoma atskirai

kaip savarankiškas juntamųjų objektų veiksnys, bet ir atgaminama brėžinio arba modelio pavidalu bet kokiomis priemonėmis ir bet kokioje medžiagoje. Vadinasi, atitraukta nuo savo medžiaginio pamato, forma virsta vaizdu, *idėja*, kuri gali vadovauti žmogaus veiklai ir šios veiklos gali būti įkūnyta fiziniame pasaulyje. Ji reiškiasi kaip aktyvus pradmuo, keičiąs ir organizuojąs medžiagą. Medžiaga, priešingai, pasirodo pasyvi, ji gali būti formuojama, bet iš prigimties yra neutrali formos atžvilgiu. Liejamoji forma — tai kūrybinės veiklos variklis. Žmogus kuria medžiaginę kultūrą, tvarkydamas ir organizuodamas aplinką pagal tam tikrą planą arba sumanymą, t. y. suteikdamas jai vieną arba kitą tikslingą formą. Forma, kaip organizuojamasis principas, yra subjektyvios kilmės, ji gimsta kuriančio subjekto sąmonėje. Bet įsikūnijusi išoriniame pasaulyje, ji pasidaro objektyvi ir pavirsta realia matomąja (ir apčiuopiamąja) forma.

C. FORMOS IR MEDŽIAGOS SANTYKIS

Nurodytos dvi jutiminės formos prasmės gali būti iš dalies pritaikytos ir estetikos sričiai, mažų mažiausia vaizduojamajam menui. Tai, ką žiūrovas suvokia ir estetiškai įvertina, yra regimoji estetinio (meninio) objekto forma; antra vertus, menininko kūrybinis sumanymas išreiškiamas toje liejamojoje formoje, kuriai jis subordinuoja dorojamąją medžiagą ir kurią įkūnija savo kūrinyje. Vadinasi, atrodo, kad meno srityje regimosios formos ir liejamosios formos priešingume atsispindi skirtumas tarp žiūrovo ir kūrėjo požiūrių į formą. Ar galima iš to padaryti išvadą, kad apskritai geometrinė forma sutampa su estetine forma ir kad regimoji ir liejamoji forma tėra du skirtingi estetinės formos aspektai? Bereikia tik iškelti šitą klausimą ir jau aiškėja, kad estetinei formai apibrėžti grynai geometrinių determinacijų nepakanka. Net ornamentuose, kur kompozicija apsiriboja linijų ir paprastų figūrų kombinacijomis, estetinė forma netelpa geometrinėje apybraižoje, nes jos ypatybė ypač priklauso nuo linijų ir figūrų santykio su plokštuma (erdve), kurioje jos išsiskleidžia: plokštuma arba atlieka funkciją fono, iš kurio išsiskiria ornamentas ir jo elementai, arba, atvirkščiai, yra tarytum ta medžiaga, kuri ornamento skaidoma ir formuojama. Be to, į estetinę formą kaip svarbūs komponentai įeina spalvos ir šviesos bei šešėlių atmainos, t. y. kaip tik tie faktoriai, kurie geometrinei formai neturi reikšmės. Dar daugiau, tapyboje, ir ypač vadinamajame tapybiškame stiliuje, spalvos ir šviesos kitimai nėra tiktai pagalbinės priemonės geometrinei arba kū-

ninei formai iškelti, bet įgauna reikšmę savarankiškų estetinių komponentų, veikiančių žiūrovą savo ypatingu, nuo daiktinės formos nepriklausomu raiškumu. Vadinasi, atrodo, kad estetikos srityje forma gali būti priešpastatoma tiktai dorojamajai (formuojamajai) medžiagai. Bet, iš arčiau įsižiūrėjus, nuo formos negalima griežtai skirti ir medžiagos. Forma nesuteikiama medžiagai iš šalies ir jai toli gražu nėra svetima, nes iš tikrųjų forma, konkrečiai imama, kaip mes matėme, iškelia ir aktualizuoja tas estetines galimybes, kurios glūdi pačioje medžiagoje (pvz., poezijoje ypatingą kalbos ritmingumą, dinamiką ir eufoniją, tapyboje spalvų darnumą bei kontrastus, muzikoje tonų harmoniją, jų eilės ritmingumą ir dinamiką ir t. t.). Taigi pasirodo, kad visos fizinės savybės, apsprendžiančios jutiminę dorojamosios medžiagos prigimtį, formos sugeriamos, t. y. pavirsta formos komponentais, ir vienu ar kitu būdu įeina į meno kūrinio kompoziciją. Kitaip ir negali būti; meno kūrinys — organiška visuma, kurios vienumas persunkia visas jos dalis ir atmeta bet kokius išorinius arba svetimus elementus. Žinoma, medžiaga ne visur vienodai diferencijuota ir formuota: poezijoje pati medžiaga — kalba — pasižymi labai aukštu diferencijavimosi laipsniu, vaizduojamajame mene ir muzikoje, priešingai, medžiaga diferencijuojama tiktai kūrimo procese. Vienok dorojamoji medžiaga, kiek ji apibrėžta, potencialia arba aktualia forma visur turi tam tikras ypatybes, kurios meninėje kompozicijoje įgauna formalių komponentų reikšmę.

Žodžiu, formos ir medžiagos priešingumas savo pirmine, absoliučia prasme[25] netinka estetiniam objektui apibūdinti; jis gali būti vartojamas tik norint skirti meninį sumanymą nuo tų realių medžiaginių elementų, kuriuos menininkas sunaudoja šiam sumanymui įvykdyti, ir kurie patys, atskirai imami, neturi jokios estetinės vertės.

D. APIBENDRINTA FORMOS REIKŠMĖ. STRUKTŪRA

Pagaliau nereikia užmiršti, kad formos sąvoka yra kilusi iš regėjimo ir lytėjimo (kartu su kinestezija) duomenų ir iš pradžių taikoma tiktai erdviniams objektams. Formą, tiksliąja žodžio prasme, gali turėti tik kūnas arba kūno projekcija plokštumoje. Todėl, pereinant prie kitų jutiminių fenomenų, kyla abejonė, kokia prasme jiems gali būti priskiriama forma. Nei grynose spalvose, nei garsuose (tonuose) mes nerandame savybių, atitinkančių matomųjų ir apčiuopiamųjų daiktų formą (tiksliąja prasme). Spalvos, tiesa, yra tįsios, bet jų kokybė bei kokybiniai santykiai ir kyląs iš jų estetinis spalvų raiškumas visiškai nepriklauso nuo tos

erdvinės funkcijos, kurią jos atlieka, apspręsdamos ir modeliuodamos kūnų paviršių ir erdvinę jų sąrangą. Kai dėl garsų ir tonų, tai jų prigimčiai erdviškumas dar mažiau reikšmingas; nors jie ir išplinta erdvėje, tačiau visos jų ypatybės, turinčios estetinę vertę (aukštumo laipsniai, intensyvumas, savitas atspalvis, ritmingumas, dinamika ir kt.), nesurištos su erdvinėmis determinacijomis. O jeigu, nepaisant šio nepanašumo į kūnus arba daiktus, spalvų ir tonų (garsų) deriniams priskiriama forma, tai toks šio termino vartojimas gali būti pateisinamas tuo, kad kiekvienas toks derinys yra tam tikru būdu sutvarkytas arba organizuotas ir sudaro tam tikrą įvairybių vienybę. O į formą, suprantamą liejamosios formos prasme, žiūrima kaip į organizuojamąjį arba tvarkomąjį pradmenį. Žodžiu, formos sąvoka čia vartojama netikslia, platesne prasme, ji pavaduoja bendresnę sąvoką, būtent, tvarkomojo principo sąvoką, kuri vienodai gali būti taikoma ir erdviniams, ir neerdviniams padarams. Estetinėje srityje organizuojamasis pradmuo reiškiasi meno kūrinių kompozicijos vienumu ir reiškiasi taip, kad šis vienumas ne tik abstrakčiai suprantamas, bet tiesiog suvokiamas pačiame jutiminiame įspūdyje. Štai kodėl estetinio objekto (meno kūrinio) tvarkingumui iškelti bei pažymėti svarbu vartoti tokį terminą, kuris, iš vienos pusės, nebūtų taip glaudžiai surištas su regėjimo ir lytėjimo įspūdžiais, kaip forma, bet, iš antros,— pabrėžtų meninės kompozicijos (estetinio objekto) *vaizdumą*. Šituos du reikalavimus, mūsų supratimu, daugmaž patenkina *struktūros*, arba *sąrangos*, terminas. Kalbant apie struktūrą, vienodai atsižvelgiama ir į elementų (arba dalių) santvarką, ir į pačių elementų prigimtį, nes struktūra — vidinė, arba organiška, visuma, kurioje elementų sąryšis glaudžiai susijęs su esminiais jų ypatumais; ji apima ne tik tai, kas paprastai vadinama forma, bet taip pat ir formuojamą medžiagą. Iš to aiškėja, kad forma, suprantama kaip tvarkomasis estetinio objekto pradmuo, yra ne kas kita, kaip jo jutiminė (juntamoji) struktūra. Juk į estetinę formą įeina, kaip mes matėme, ir jutiminės formuojamų medžiaginių elementų savybės. Tai mums patvirtina ir regėjimo suvokimų analizė: matomasis daiktų vaizdas (ir ypač artinis vaizdas), pagrįstas optiniais ir kinestatiniais (akių judesių) duomenimis, yra šiek tiek *modeliuotas*, t. y. nesibaigia tiktai kūno kontūrais (jo geometrine apybraiža), bet ir iki tam tikro laipsnio parodo jo dalių arba elementų sąryšį ir medžiaginę prigimtį (kietumą arba minkštumą, švelnumą arba šiurkštumą, lengvumą arba sunkumą ir t. t.).

Todėl ir tapyboje menininkas, jei jis nesitenkina plokščia geometrine daiktų apybraiža, šiek tiek atgamina jų jutiminę struktūrą. Skirtumas

vien tas, kad meno kūrinyje atsispindi ne tik vaizduojamojo objekto struktūra, bet ir menininko vartojamų priemonių medžiaginė (drobės, dažų, marmuro, bronzos ir t. t.) prigimtis.

E. FORMA IR TURINYS (SIUŽETAS)

Vienok formos sąvoka vartojama dar kiek kitokia prasme: ji priešpastatoma ne tik medžiagai, bet ir *turiniui*. Šitas priešingumas kyla iš to, kad yra skirtumas tarp žmogaus vidinio gyvenimo (jo minčių, norų, jausmų ir t. t.) ir jo pasireiškimų išoriniame pasaulyje (žodžių, gestų, judesių ir veiklos padarų). Turinys šiuo atveju suprantamas kaip formos realizuojama ir išreiškiama *reikšmė*. Kadangi turinys (reikšmė) ir forma priklauso visai skirtingoms sritims, tai, atrodo, tarp jų nėra ir negali būti būtino vidinio ryšio. Tą pačią mintį galima išreikšti skirtingais žodžiais, ir, atvirkščiai, tie patys žodžiai arba tas pats mostas gali turėti nevienodą prasmę. Panašiu būdu suprantamas formos santykis su siužetu (turiniu) poezijoje ir vaizduojamajame mene. Sakoma: tas pat siužetas galįs būti įkūnijamas skirtingomis formomis, o formų skirtingumas priklausąs arba nuo tų medžiaginių priemonių, kuriomis naudojasi menininkas savo sumanymui įvykdyti, arba nuo to, kaip jis įsivaizduoja siužetą tam tikro meno rėmuose. Ir tapyba, ir skulptūra, ir poezija gali pasirinkti vieną ir tą patį siužetą. Bet ir kiekvieno šių menų ribose tas pats siužetas gali būti nevienodai traktuojamas. Todėl reikia griežtai skirti tai, *kas* vaizduojama (siužetas, turinys), nuo to, *kaip* vaizduojama (forma).

Šitas formos ir turinio (siužeto) supratimas iki paskutinių laikų estetikos teorijose vaidino labai svarbų vaidmenį. Atsižvelgiant į tai, kuriam momentui — turiniui ar formai — priskiriama sprendžiamoji reikšmė, galima skirti estetikoje dvi pagrindines sroves. Pagal *idealistinę* estetiką, kuri įsigalėjo ypač XIX a. pradžioje ir rėmėsi visų pirma F. Šelingo ir G. Hegelio filosofija, estetinė meno kūrinio vertė priklausanti pirmiausia nuo jame įkūnytos idėjos. Grožis esąs ne kas kita, kaip idėjos pasireiškimas jutiminiame pasaulyje. Nors idealistinė estetika ir neneigia formos reikšmės, tačiau ji svorio centrą perkelia į turinį ir jį patį vertina pagal tam tikrą bendrą idėjinį kriterijų. Jutiminė forma įgyja estetinę vertę vien tiek, kiek išreiškia vieną arba kitą moralinio, socialinio arba apskritai filosofinio turinio idėją.

Kaip priešybė tokiam meno supratimui antrojoje XIX a. pusėje susiformavo *formalistinė* estetika, kuri skelbia estetinių vertybių savitumą ir nepriklausomybę nuo kitų kultūrinių vertybių. Grynai estetinės

vertybės, pagal formalistinę teoriją, glūdi pačioje jutiminėje formoje ir gali būti suvokiamos tiktai joje ir jai tarpininkaujant. Siužetas, atskirai imamas, estetiniu atžvilgiu yra indiferentiškas; ir todėl net menkiausias siužetas tinka meno kūriniui, jeigu tik jį įkūnijanti forma atitinka estetinius reikalavimus.

Norint kritiškai įvertinti šias priešingas teorijas, reikia pirmiau išsiaiškinti, ar tas formos santykio su turiniu supratimas, kuris yra jų išeities taškas, tinka estetiniam objektui apibūdinti. Ar iš tikrųjų meno kūrinyje tai, *kas* vaizduojama, gali būti griežtai skiriama nuo to, *kaip* vaizduojama? Ką gi reiškia, kad poetas, tapytojas ir skulptorius gali pasirinkti tą patį siužetą? Vien tai, kad kurdami jie turi galvoje tą patį įvykį, reiškinį arba daiktą. Tačiau šia prasme siužeto tapatybė palieka visai abstrakti ir neapibrėžta; ji nenulemia ir nenurodo, koks bus tas vaizdas, kuriame turi pasireikšti numatytas siužetas. Bet apie siužetą estetine prasme galima kalbėti tiktai tiek, kiek nubrėžiamas, kad ir apytiksliai, jo *vaizdavimo* arba *realizavimo* būdas. Tai reiškia: konkrečiai imamas, siužetas įmanomas tiktai kaip tam tikro meno siužetas, apsprendžiamas šio meno *ypatingos prigimties*. Vadinasi, konkretus siužeto aspektas kinta pagal skirtumą tų medžiaginių priemonių, kurios tarnauja jų realizavimui, arba, kitaip sakant, turinys kinta kartu su jį įkūnijančia forma. Pavyzdžiui, poezija, besiremdama kalbos ypatumais, sugeba atvaizduoti laikinę įvykių ir veiksmų eigą, ji aprašo, kaip jie išsiskleidžia vienas paskui kitą sekančiais momentais. Skulptūra ir tapyba, priešingai, statiniai menai, kuriems laiko tėkmė neprieinama. Jie gali užfiksuoti tik vieną apibrėžtą momentą, turintį atstovauti visam veiksmui arba įvykiui. Bet ir tarp skulptūros ir tapybos esama esminių skirtumų, priverčiančių jas tą patį siužetą vaizduoti nevienodu būdu. Pavyzdžiui, tapyba, naudodamasi spalvų ir šviesos atmainomis, gali parodyti, kokiose aplinkybėse įvyksta tam tikra scena (vakaro, dienos ar ryto metu), koks yra apšvietimas, kokie ją lydį įvykiai arba reiškiniai ir t. t. Bet, antra vertus, tapyba apribota tik vienos plokštumos (drobės arba sienos) ir todėl gali suteikti žiūrovui tiktai vieną siužeto aspektą. Skulptūra, priešingai, kurdama trijų matavimų kūnus realioje erdvėje, sugeba taip sudaryti kompoziciją, kad žiūrovui, einant aplink skulptūrinę grupę arba figūrą, pasirodytų keletas reikšmingų jos aspektų. Vienok, kadangi skulptūra savo kompozicijas išskleidžia trijuose matavimuose, ji gali pasiekti estetinio įspūdžio aiškumą bei vienumą tik tenkindamasi palyginti paprastais ir nesudėtingais siužetais. Daugumas tų smulkmenų bei aplinkybių, kuriomis tapyba apibūdina ir puošia vaizduojamąją sceną, negali būti atgaminamos skulptūros priemonėmis. Tai-

gi mes matome, kad ypatingą kiekvieno meno vaizdavimo būdą atitinka ir tam tikras specifinis pasirinkto siužeto aspektas. Šitą konkretaus estetinio siužeto priklausomybę nuo jo realizavimo formos pirmas iškėlė G. *Lesingas*. Savo pagarsėjusiame kritiniame veikale „Laokoonas" jis palygina, kaip Laokoono mirties tema buvo traktuojama, iš vienos pusės, senovės skulptūroje, iš antros — senovės poezijoje (Vergilijaus „Eneidoje"), ir mėgina išaiškinti, kuo pagrįstas vaizdavimo skirtumas viename ir antrame mene. Pagal Vergilijaus pasakojimą, Laokoonas baisiai rėkia ir aimanuoja, kovodamas su puolančiais jį jūros smaugliais (baisenybėmis). Skulptorius, priešingai, vaizduoja jį tiktai kiek atverta burna, tarytum jis palengvėle dūsauja, o ne rėkia. Nei poetas, nei skulptorius neatgamina paties Laokoono riksmo, o vaizduoja jį tik netiesioginiu būdu, bet visai skirtingomis priemonėmis. Poetas aprašo jį ekspresyviais žodžiais, tuo pabrėždamas Laokooną apėmusį siaubą bei skausmą. Skulptoriui pirmiausia rūpi Laokoono figūros taurumas ir didybė. Todėl jis turi sušvelninti burnos mimiką, nes plačiai išžiota burna išardytų kilnų visos kompozicijos (grupės) grožį ir sukeltų nemalonų beformės juodos angos įspūdį. Šalia to Lesingas nurodo, kad skulptūra, kaip statinė meno rūšis, gali vaizduoti ne patį judesį, o tiktai vieną ar kitą jo momentą. Bet toli gražu ne kiekvienas momentas gali atstoti visą judesio eigą. Todėl skulptorius turi taip pasirinkti vaizduojamąjį momentą, kad jame, nors ir potencialia forma, išliktų judesio dinamiškumas. Šitas uždavinys, Lesingo nuomone, pavyzdingai išspręstas senovės *diskobolo* statuloje: čia užfiksuotas kaip tik tas momentas, kur vienas metančio diską atleto judesys pereina į kitą, priešingą ir visas jo kūnas tarytum sustingsta dinamiškoje pusiausvyroje.

Toliau nagrinėjant Lesingo duotą kritinę analizę, nesunku įsitikinti, kad ne tik skirtingose meno šakose tas pats siužetas kitėja kartu su realizavimo forma, bet ir to paties meno ribose jis gali pasirodyti įvairiais aspektais ir jo aspektų kitimus visuomet atitinka ir ypatingi vaizdavimo būdai arba stiliai. Pavyzdžiui, krikščionybės bažnytinėje tapyboje siužetai pasiliko nuo senovės iki mūsų laikų maždaug tie patys. Bet palygindami, pavyzdžiui, viduramžių tapybą su renesanso arba baroko tapyba, mes matome, kad kartu su formaliu traktavimo būdu keičiasi ir siužeto interpretacija, t. y., kad kiekviename stiliuje jis įgauna ypatingą aspektą ir pobūdį. Stiliaus sąvoka bus toliau smulkiau paaiškinta. Dabar mums svarbu tiktai nustatyti, kad kiekvieno meno kūrinio turinys (siužetas), t. y. turinys, imamas konkrečia estetine prasme, neperskiriamai susijęs su savo forma ir sudaro su ja vieną organišką visumą arba

struktūrą. Šioje visumoje galima, kaip mes matėme, atsižvelgiant į kompozicijos reikšmę, skirti įvairius planus, tačiau šie planai taip sutvarkyti, kad visi aukštesnieji įsikeroja pagrindiniame plane, t. y. jutiminiame estetinio objekto pavidale. Štai kodėl estetikoje turinio ir formos priešingumas gali būti pripažįstamas tiktai tiek, kiek jis kyla iš vidinio meno kūrinio struktūros diferencijavimosi, arba skaidymosi.

F. PAVYZDŽIAI: TEATRAS IR KINAS

Neišardomą formos sąryšį su turiniu (siužetu) meno kūrinio struktūroje paaiškinsime dar vienu pavyzdžiu, kuris mūsų laikų menui turi aktualią reikšmę. Tatai *teatro* ir *kino* santykio klausimas. Šių dviejų meno šakų giminingumas neabejotinas. Abidvi yra dinaminio pobūdžio: ir dramoje, ir kino filme veiksmas išsiskleidžia laike, vienas paveikslas pereina į kitą, paskui jį sekantį paveikslą. Ta aplinkybė, kad teatre žiūrovas stebi tikrų (realių) žmonių vaidybą realioje erdvėje, o kine — šios vaidybos nuotrauką ekrane, nesudaro esminio skirtumo; šiaip ar taip, ji neatsiliepia į estetinį reginio įspūdingumą. Kinas ne tik konkuruoja su teatru, bet net iš dalies užima jo vietą dabartiniame kultūriniame gyvenime. Toks nepaprastas kino pasisekimas priklauso ne tik nuo to, kad filmai apskritai visuomenei prieinamesni už dramą, bet ir nuo ypatingų jo meninių vertybių. Ar iš to galima padaryti išvadą, kad filmas gali pavaduoti dramą ir teikti žiūrovui tą patį estetinį įspūdį, kaip ir drama? Arba, kitaip sakant, ar filmams tinka tie patys siužetai ir toks pat siužetų traktavimas, kuris atitinka teatro (dramos) prigimtį? Nuo to laiko, kai filmas pasidarė garsinis ir ėmė naudotis kalba kaip vaizdavimo priemone, atrodo, kad teatriniame mene nebėra nieko, kas nebūtų prieinama ir filmui. Tačiau mums krinta į akis, kad meniniu atžvilgiu geriausi filmai toli gražu nėra tie, kurie seka dramos ir draminės technikos pavyzdžiu. Tai galima suprasti, turint galvoje, kad dramoje ir filme yra skirtingos dominantės, t. y. tie veiksniai arba momentai, kurie kompozicijos sąrangoje vaidina sprendžiamąjį vaidmenį. Drama priklauso kalbos (žodžio) menui, poezijai. Todėl drama (vis tiek, ar tai bus antikinė drama, ar klasikinė prancūzų drama, ar V. Šekspyro, ar naujųjų laikų — H. Ibseno, M. Meterlinko draminis veikalas) padaro mums estetinį įspūdį ir tada, kai ji ne vaidinama, o tik skaitoma. Žinoma, gestai ir mimika įeina į draminį meną kaip esminiai faktoriai, tačiau svorio centras yra žodyje, dialoge; ekspresyvūs judesiai, iškeldami žodžio raiškumą, vien lydi bei papildo jį ir tik išskirtiniais atvejais, pasiima žodžio funkciją. Drama

be žodžių neįmanoma, ji pavirsta pantomima. Tikrasis „dramatizmas" reiškiasi ne tik vaizduojamųjų veiksmų bei įvykių gausumu ir įspūdingumu, bet pirmiausia dialogo įtampa, kuri kuria naujas netikėtas situacijas ir žadina žmones veikti. Todėl dramai ypač tinka tie siužetai, kurie gali būti pasakomi žodžiais, kur veiksmas kyla iš žodžių ir žodžių varomas į priekį. Filmas, priešingai, artimas pantomimai. Neatsitiktinai pirminė jo forma buvo nebyli (negarsinė) ir visiškai apsiėjo be žodžių pagalbos. Tokio filmo pamatas yra veiksmai ir ekspresyvūs judesiai, kurie savaime suprantami ir nereikalingi aiškinimo žodžiais. Todėl nebylusis filmas tikrą meniškumą pasiekia vien tada, kai veiksmo prasmė aiškėja iš vaidintojų mostų (gestų) ir mimikos. Filmo parašai turi nurodyti tiktai pagrindinę reginio temą, tą kryptį, kurios reikia laikytis, interpretuojant vienas po kito einančius paveikslus. O jeigu veiksmo eiga nesuprantama be smulkesnių aiškinamųjų parašų, tai filmas nustoja buvęs savarankiška ir išbaigta menine kompozicija. Šiuo atžvilgiu nebyliųjų filmų tematika yra gana ribota; jiems tetinka vien siužetai, pasižymį ypatingu akivaizdumu bei įtikimumu, pavyzdžiui, farsai, avantiūros bei kriminaliniai romanai ir pan. Priešingai, tie siužetai, kuriuose lemiami įvykiai išsiskleidžia žmogaus viduje ir neatsispindi aiškiai bei ryškiai jo išorinėje veiksenoje, filmui neprieinami. Jie gali būti traktuojami tiktai tos meno šakos, kuriai svarbiausia vaizdavimo priemonė yra žodis, nes žodis sugeba išreikšti ir tai, kas palieka už gestų ir mimikos galimumo ribų (mintis, sumanymus, intencijas, ūpą ir jausmų niuansus). Bet, antra vertus, filmas kompozicijos atžvilgiu yra daug laisvesnis už dramą. Kadangi jo formuojamąją medžiagą sudaro ne realūs veiksmai bei įvykiai fizinėje erdvėje, o veiksmų bei įvykių vaizdai ekrano plokštumoje, tai kinas nepriverstas griežtai laikytis tos tvarkos ir to sąryšio, nuo kurių priklauso realūs reiškiniai, ir gali nesivaržydamas panaudoti tokias vaizdavimo galimybes, kurios teatre neįmanomos ir neįvykdomos. Pavyzdžiui, dramoje gali būti vaizduojami tiktai įvykiai, priklausą vienam apibrėžtam planui (tikrovei, sapnui, fantazijai), t. y. teatro menas nedisponuoja tokiomis vaizdavimo priemonėmis, kurios leistų žiūrovui tiesiog atskirti tai, kas iš tikrųjų yra, nuo tų vaizdinių, kurie atsiranda vaidintojo sąmonėje sapnuojant arba svajojant. Kine, priešingai, šitas planų skirtumas gali būti iškeltas, įvedant į filmą neryškius ir ne visai apibrėžtus paveikslus, kuriuose, kaip tai būna sapne arba svajojant, iškyla ir vėl išnyksta chaotiški, tarp savęs nesusiję įvairiausių daiktų bei būtybių vaizdiniai. Filme taip pat galima itin įsakmiai pabrėžti tokias smulkmenas, kurios ypač vaizdingai apibūdina arba simbolizuoja tam tikrą įvykį, veiksmą, vieno arba kito žmogaus charakteringus bruožus,

polinkius, įpročius ir t. t. (pvz., stambiu planu parodant tiktai jo kojas, rankas, jo paliktą reikšmingą daiktą arba laikrodį, kurio rodyklės artėja prie lemtingos valandos skaitmens ir pan.). Šioms smulkmenoms išskirti kino menas gali, neatsižvelgdamas į erdvinį realių daiktų santykį, taip keisti reikšmingo objekto didumą, kad tuojau patrauktų žiūrovo dėmesį. Nepriklausydama nuo realios erdvės ir realaus laiko, kino technika gali, be to, reikalui esant, savo nuožiūra išplėsti arba susiaurinti scenos akiratį, perkelti veiksmą be pertraukos iš vienos vietos į kitą ir taip pagreitinti arba sulėtinti jo eigą, kad jo dinamika pasiektų didžiausią raiškumą. Svarbiausia filmo ypatybė ta, kad jis suderina tapybos ir dramos vertybes, būtent, nepriklausomybę nuo realios būties sąlygų ir kinetinę dinamiką, ir kaip tik ši ypatybė suartina jį su muzika. Išskleidžiant veiksmo dinamiką, iškeliant periodinius jo įtampos pakilimus ir atsileidimus, jo eigos greitėjimą ir lėtėjimą, filmui suteikiamas tam tikras ritmas, kuris gali būti pabrėžiamas atitinkamo muzikos akompanimento. Filmo sąryšis su muzika pasidaro dar glaudesnis bei organiškesnis, jei šitas akompanimentas išauga iš ritmizavimo ir muzikinio apdorojimo tų triukšmų ir garsų, kurie lydi veiksmą arba jo sukuriami. Taip gimsta *garsinis* filmas. Garsams priklausąs raiškumas dar gilina bei stiprina iš paveikslo gaunamą įspūdį. Bet kartu su garsais ir triukšmais filme gali būti panaudotas ir žodis, kiek jis sudaro esminį ir neatimamą paties veiksmo momentą. Tada iš garsinio filmo, kaip ypatinga jo rūšis, išsiskiria *kalbamasis* filmas. Čia tenka skirti du atvejus. Išreikšdamas ne tik žmogaus mintis bei protavimus, bet ir jo sumanymus, jausmus, polinkius ir geismus, žodis gali būti traktuojamas kaip ekspresyvus judesys, kuris pradeda veiksmą arba, lydėdamas jį, papildo, aiškina ir užbaigia vaidintojo gestus bei mimiką. Šiuo atveju kalba (žodis) priklauso taip pat nuo veiksmo ritmo ir dinamikos ir pasireiškia dažniausiai trumpais dialogais, atskirais klausimais ir atsakymais, šūksniais, jaustukais ir pan. Toks žodžio traktavimas, be abejo, visiškai atitinka filmo savumą; kiekvienu atveju labiausiai vykusiais tenka pripažinti tuos kalbamuosius filmus, kur žodžiui skiriama pirmiausia ekspresyvaus gesto funkcija.

Kadangi žodžio reikšmė nesibaigia tąja funkcija, jis gali pasidaryti savarankiška žmogaus vidinio gyvenimo apraiška, kuri ne tik lydi išorinį veiksmą arba įeina į jį kaip sudedamoji dalis, bet ir gali užimti jo vietą ir subordinuoti sau veikiančio subjekto gestus bei mimiką. Tada filmas artėja prie dramos arba net pavirsta ypatinga jos atmaina. Nors paskutiniais laikais filmo raida vyksta kaip tik šia kryptimi, tačiau tenka abejoti, ar toks kino prisitaikymas prie teatro dramos technikos bei uždavinių turi būti teigiamai įvertintas ir pripažintas menine pažanga. Šiaip

ar taip, sekdamas dramos pavyzdžiu, filmas nustoja savarankiškumo bei savumo ir vargu ar pajėgs įvykdyti uždavinį, keliamą menui, kurio pagrindinė vaizdavimo priemonė yra ekspresyvių judesių dinamika.

Šitas konkretus pavyzdys — filmo esminių savybių analizė — patvirtina mums tai, kas buvo aukščiau pasakyta: meno kūrinyje negalima griežtai skirti turinį (siužetą) ir formą; jie sudaro neišardomą vienybę ir realizavimo procese pereina vienas į kitą. Turinys (siužetas) apsprendžia sau tinkamą formą. Bet, įsikūnydamas konkrečioje formoje, jis pats pasidaro formos komponentu. Antra vertus, ir forma nubrėžia sritį tų siužetų arba siužetinių aspektų, kurie joje gali būti meniškai objektyvizuoti. Bet, formuodama siužetą, ji susilieja su konkrečiu jį realizuojančiu vaizdu. Vienok kadangi kiekvieno meno savumas pirmiausia priklauso nuo jo vaizdavimo priemonių, tai sprendžiamoji reikšmė priklauso jutiminei meno kūrinio formai. Vartojant mūsų nustatytą terminologiją, tai reiškia: siužetinio meno kūrinio struktūra susideda iš kelių (mažų mažiausia iš dviejų) planų, iš kurių aukštesnysis priklauso nuo žemesniojo ir įgyja estetinę realybę vien tiek, kiek jis pasireiškia šiame pastarajame, t. y. jį įkūnijančiame jutiminiame vaizde. Todėl juntamoji šio vaizdo sąranga turi būti estetinės analizės išeities taškas.

G. FORMOS SURELIATYVINIMAS. FORMŲ HIERARCHIJA

Taigi mes matome, kad formos ir turinio priešingumas, imamas estetine prasme, remiasi galų gale formos ir medžiagos priešingumu; o kadangi ir medžiagos savybės siejasi su menine forma, tai šis pastarasis pasidaro estetikoje *reliatyvus.* Tai mums parodo meninės struktūros sąvoką, kuri nustato formos ir medžiagos vidinę vienybę. Tačiau klaidinga būtų tvirtinti, kad formos ir medžiagos priešingumas meno srityje išnyksta arba nustoja bet kokios reikšmės. Medžiagos prigimtis yra būtina, bet nepakankama konkrečios meninės formos sąlyga. Forma prideda prie medžiagos kažką naujo, kas negali būti išvedama iš medžiagos prigimties. Tai aiškėja, meninę formą palyginant su organine (biologine). Statula neglūdi potencialiai marmure ta pačia prasme, kaip subrendusio organizmo pavidalas potencialiai glūdi kiaušinyje. Šiuo pastaruoju atveju organizmas išsivysto iš kiaušinio pagal jam būdingą vidinį dėsningumą, o statula atsiranda iš marmuro tik išorinei jėgai — menininkui — veikiant. Žodžiu, organinė forma yra medžiagai *imanentinė*, meninė forma — *transcendentinė.* Šiuo atžvilgiu ji nesiskiria nuo bet kurios *techninės* formos.

Apskritai transcendentinės formos reikšmę bei funkciją galima taip apibrėžti: 1. Ji mechaninę (ir tuo pačiu atsitiktinę) medžiagos vienybę paverčia tvarkinga visuma, apsprendžiančia savo dalis ir tų dalių derinį (kompoziciją) [26]. 2. Ji tajai visumai suteikia tam tikrą dalykinę reikšmę (žmogaus, gyvulio, trobesio, įrankio pavidalą). 3. Jos dėka minėta visuma įgyja tam tikrą estetinę vertę (dalykinę arba nedalykinę). Visos tos skirtingos formos, kurios priklauso meno kūrinio struktūrai, sudaro, kaip jau buvo nurodyta, hierarchinę sistemą, vienodai apimančią ir grynai jutiminį, ir dalykinės reikšmės planą. Žemesniosios ir paprastesniosios jutiminės formos yra pajungtos aukštesniosioms bei sudėtingesniosioms, ir jų visuma pritaikyta prie dalykinės arba nedalykinės meno kūrinio reikšmės. Nors visos skirtingos formos meno kūrinyje suauga į neišardomą vienybę, tačiau, analizuojant kūrinio struktūrą, aiškiai atsiskiria jų sluoksniai arba planai. Žemesnieji sąlygoja aukštesniuosius, bet neapsprendžia jų sąrangos. Todėl ir atvirkščiai — aukštesnieji planai, imami atskirai, kaip struktūriniai tipai, gali būti skirtingais būdais realizuojami, žemesniosioms formoms padedant, žinoma, tiktai tam tikrose ribose, kurias nustato bendros to struktūrinio tipo ypatybės. Šitas individualizavimo galimybių įvairumas priklauso nuo tų kintamųjų elementų, kurie glūdi kiekviename struktūriniame tipe [27]. Kitaip sakant, kiekvienas toks tipas nėra sustingęs, visiškai kietas taip, kad galėtų realizuotis tik *vienu* apibrėžtu būdu; priešingai, jis yra *lankstus* ir gali įsikūnyti skirtinguose individualiuose pavidaluose. Todėl perėjimas nuo aukštesniųjų formų prie žemesniųjų, lygiai kaip ir atvirkštinis perėjimas nuo žemesniųjų prie aukštesniųjų, nėra griežtai vienareikšmis; jis nustato kiekvieną kartą *naują* formavimo planą. Žodžiu, formų hierarchinėje santvarkoje *aukštesnioji forma santykiauja su žemesniąja* kaip forma su jos dorojamąja medžiaga. Štai kodėl ir estetinėje sferoje formos ir medžiagos priešingumas neišnyksta, nors medžiaga čia, įeidama į meno kūrinio struktūrą, pati pavirsta formos momentu [28]. Jis (tas priešingumas) tiktai darosi *reliatyvus*, formų pasaulio ribose apspręsdamas skirtingų formavimo planų savitarpio santykius. Šia reliatyvia prasme formos ir medžiagos koreliatyvumas apibūdina kiekvieną bent kiek sudėtingą estetinę *struktūrą*.

H. ESTETINĖ FORMA IR MENO KŪRINIO INDIVIDUALUMAS

Baigiant formos santykio su turiniu ir su medžiaga analizę, reikia apsistoti dar ties viena svarbia šio klausimo puse. Mes matėme, kad formos ir turinio (arba medžiagos) priešingumas atsiranda, kai šios sąvokos nag-

rinėjamos abstrakčiai ir neatsižvelgiama į vidinę meno kūrinio vienybę. Jis nustoja savo griežtumo ir pasidaro reliatyvus, kai tik mes įsidėmime konkrečias šios vienybės realizavimo sąlygas. Bet, konkrečiai imamas, kiekvienas meno kūrinys (estetinis objektas) yra nepakartojama, vienintelė savo rūšies individualybė, pasižyminti ypatinga individualia sąranga. O tai, kas individualu, negali būti ištisai apsprendžiama arba determinuojama. Pažinimas, net ir tiksliausias, gali tik priartėti prie individualybės, apibrėždamas ją apytiksliu idealių schemų ir bendrų determinacijų tinklu. Bet tarp šitų schemų bei determinacijų, kad ir kažkaip jos būtų tikslinamos, ir pačios individualybės visuomet pasilieka tam tikras tarpas, nes mokslinis pažinimas savo esme yra sąvokinis, jis prieina prie objekto sąvokų forma, o sąvokos, kad ir specialiausios, yra bendros ir niekuomet nesutampa su pačia konkrečia realybe. Ir estetika, kaip mokslas, naudojasi sąvokomis savo objektui apibrėžti. Bet meno kūrinys (ir apskritai kiekvienas estetinis objektas) yra iš prigimties individualus ir prieinamas tiktai tiesioginiam suvokimui. Remdamasi tuo suvokimu, mokslinė refleksija kuria tas sąvokas, kurios yra estetikos teorijos pagrindas. Vienok refleksija keičia sąmonės nusistatymą; iš estetinio jis pavirsta teoriniu. Todėl ir visos tos sąvokos, kurioms padedant apibūdinamas estetinis objektas, vadinasi, ir estetinės formos arba sąrangos sąvoka, nebepriklauso pačiai estetinei sferai (estetinei būčiai). Kai kalbama apskritai apie meno kūrinio formą arba struktūrą, tiesą pasakius, suvokiama ne pati toji forma (struktūra), kuri yra individuali, o tik nurodomos estetinių formų *galimos rūšys* arba nubrėžiamos tos pagrindinės sąlygos, kurias turi atitikti kiekviena atskira estetinė kompozicija arba tos kompozicijos, kurios priklauso tam tikrai ypatingai formos rūšiai, pavyzdžiui, dramos, lyrikos arba sonatos, baladės formai ir t. t. Teorinė refleksija niekuomet negali pavaduoti tiesioginio suvokimo; ji gali vien iškelti aikštėn ir sąvokomis išreikšti vieną arba kitą konkrečios betarpiškai suvokiamos visumos momentą. Iš to suprantama, kodėl tokiame termine, kaip estetinė idėja, glūdi tam tikras neaiškumas ir dviprasmiškumas. Idėja, būdama bendra, yra abstrakti ir negali būti konkrečiai (jutiminiu būdu) vaizduojama. Ji gali tik nužymėti tą pagrindinę kryptį, kuria vyksta estetinio objektyvizavimo procesas. Todėl ir kruopščiausia struktūrų analizė nepajėgia išsemti meno kūrinio viso estetinio turinio.

I. STILIAUS SĄVOKA

Mūsų analizei einant į priekį, kaskart darosi aiškiau, kad estetikos teorija turi remtis dviem pamatinėmis koreliatyviomis sąvokomis: iš vienos pusės, estetinio objekto (meno kūrinio) vidinė *struktūra* (kuri paprastai vadinama *forma*), iš antros pusės — tuo ypatingu sąmonės *nusistatymu*, kuris suvokia ir įvertina tąją struktūrą. Šių sąvokų koreliatyvumas apsprendžia esminį sąryšį tarp estetinės būties objektyvios ir subjektyvios pusės. Estetinio objekto struktūra pasirodo kaip tam tikra specifiška įvairybių vienybė, kuri susideda iš ypatingu būdu suderintų komponentų, iškeliančių formuojamoje jutiminėje medžiagoje (žodžiuose, tonuose, kūno judesiuose, pavidaluose, spalvose ir pan.) glūdinčias estetines potencijas. Estetinė struktūra, kaip paaiškėjo toliau, apibūdinama taip: 1. Ją sudarą komponentai ir komponentų darnumas bei vienybė yra *vaizdūs*. Ji tiesiog suvokiama estetinėje intuicijoje, pagrįstoje vienais arba kitais jutimais (regėjimu, girdėjimu). 2. Ji yra ekspresyvi, arba raiški. Raiškumas apsprendžia estetinės struktūros prasmę bei vertę ir tuo pačiu sąlygoja specifinį jos komponentų darnumą bei vieningumą. 3. Būdama vaizdinga ir konkreti, ji savo esme yra *individuali*, ir su šiuo individualumu neatskiriamai susijusi ypatinga jos vertė. Estetinės struktūros savumą atitinka ir specifinė estetinės intuicijos prigimtis. Ji remiasi jutiminiu suvokimu ir pasižymi kontempliatyviu sąmonės nusistatymu. Bet šitas kontempliatyvumas ne panaikina, kaip teorinėje refleksijoje, o išlaiko emocinius pirminio suvokimo elementus. Tiktai šita estetinės intuicijos savybė įgalina suvokti estetinio objekto raiškumą.

Pripažinus estetinę objekto struktūrą ir estetinę intuiciją estetinės būties pradmenimis, tolesnis estetikos (grožio) teorijos vystymas turi remtis šių dviejų sąvokų savitarpio santykiu bei sąryšiu.

Pirmas klausimas, kuris kyla, apžvelgiant mūsų analizės išvadas, gali būti taip formuluojamas: kaip galima, remiantis bendra estetinio objekto struktūros charakteristika, išaiškinti atskiro konkretaus meno kūrinio prigimtį? Šita struktūra nustato tiktai meno kūrinio galimumo sąlygas, t. y. bendrus konstitutyvius jo pradmenis. O pats meno kūrinys yra individualus dalykas. Nors toks teorinis aiškinimas, kaip jau buvo pasakyta, niekuomet negali išsemti neribotą individualybės turiningumą, jis turi mažų mažiausia nubrėžti tą kelią, kuris iš idealios abstrakcijos sferos veda konkrečios realybės link. Bet nubrėžti šitą kelią — tai reiškia parodyti, kokios galimybės glūdi bendroje estetinio objekto sąrangoje, kaip ji gali specifiškai kitėti arba į kokias konkrečias atmainas skleistis, vienu arba kitu būdu kintant komponentams ir jų santykiams. Vadinasi,

estetikos uždavinys yra išaiškinti, kaip vyksta ir gali vykti estetinės struktūros konkretizavimo procesas. Komponentų ypatumai ir santykiai priklauso pirmiausia nuo *prigimties tos jutiminės medžiagos,* kurioje pasireiškia estetinis objektas, ir kiekviena tokia medžiaga pasižymi ypatinga komponentų santvarka.

Vienok toji santvarka neapsprendžia komponentų santykių griežtai vienareikšmiu būdu ir tam tikrose ribose palieka jiems kitėjimų laisvę. Estetiniame objekte, kaip mes matėme, vienos šių kitėjimų rūšys įgauna ypatingą svarbą: tatai kitėjimai, liečią komponentų *hierarchinę* santvarką. Objekto struktūra, visa jo išvaizda iš esmės keičiasi pagal tai, kokiam komponentui priklauso dominantės reikšmė. Tapęs dominante, komponentas atlieka funkciją tvarkomojo arba organizuojamojo principo, nulemiančio tam tikrą apibrėžto estetinio objekto aspektą, ir atlieka šią funkciją nevienodai, kiekvienas pagal savo ypatingą prigimtį. Norint šiuos aspektus tiksliau ir konkrečiau apibrėžti, reikia pirmiausia atsižvelgti į meno vaizdavimo priemones ir formuojamą medžiagą, lygiai kaip ir į jo technines galimybes, nes estetinė struktūra gali konkretizuotis tiktai tam tikros meno šakos rėmuose. Tačiau nurodytų momentų arba sąlygų (dorojamosios medžiagos prigimties, komponentų hierarchinės santvarkos) dar nepakanka konkretiems objekto aspektams apibūdinti, nes toli gražu ne visos bendroje objekto struktūroje slypinčios galimybės turi estetinę vertę. Vadinasi, reikalingas dar toks principas arba požiūris, kuris leistų *atrinkti* vertingas estetiniu atžvilgiu galimybes iš visų kitų galimybių. Toks kriterijus yra aspekto *raiškumas;* jisai nekyla iš tam tikrų natūralių objekto (arba fenomeno) kitimų, bet suponuoja visų pirma atitinkamą sąmonės nusistatymą, t. y. tokį suvokimo aktą, kuris atranda arba sukuria raiškų objekto aspektą, iškeldamas vieną arba kitą jo pusę arba momentą pagal jų ekspresyvią vertę.

Nereikia užmiršti: estetinis suvokimas nenukreiptas į realią objekto esmę, slypinčią už jo išorinio pavidalo; jis apsistoja ties jo *paviršiumi,* jam rūpi tiktai jo jutiminė apraiška, kuri vienodai priklauso nuo objektyvių ir subjektyvių veiksnių, t. y. nuo subjekto santykiavimo su objektu. Pavyzdžiui, regėjimo srityje objektas pasirodo skirtingais aspektais, nuotoliui arba apšvietimui pasikeitus. Tolinis vaizdas yra plokščias ir nuslepia objekto kūnišką figūrą; artiniame vaizde, priešingai, pasireiškia trečiasis matavimas (giluma) ir net kūno masė bei tam tikros jo medžiaginės savybės. Panašiu būdu tolyginė dienos šviesa iškelia kūnų kontūrus bei reljefą ir griežtai skiria juos nuo aplinkos atmosferos; atskiras šviesos šaltinis tamsoje, priešingai, sprendžiamą pavidalinančią reikšmę suteikia spalvos ir šviesos bei šešėlių atmainoms ir paverčia

kūnus (figūras) šviesinės erdvės (atmosferos) padarais. Žinoma, šie skirtumai yra reliatyvūs, tarp priešingų aspektų yra daug pereinamųjų laipsnių, ir todėl tam tikro apibrėžto vaizdo aktualizavimas priklauso galutinai nuo subjekto, kuris akcentuoja ir išskiria vieną arba kitą struktūrinį momentą. Šiaip ar taip, aišku, kad kartu su objekto aspektu ir atitinkamu suvokimo aktu kinta ir jame glūdinčios estetinės galimybės, kinta ir struktūrinių veiksnių reikšmė, ir jų sugebėjimas pasidaryti organizuojamąja dominante.

Vienok šalia šių išorinių aplinkybių, priklausančių nuo objekto santykio su subjektu, aspekto kokybę ir ypač jo raiškumą veikia grynai *vidiniai faktoriai*, kaip subjekto psichofizinė būsena, jo aktyvumas arba pasyvumas, jo nuotaika ir pan. Visų šių momentų poveikis reiškiasi tuo, kad subjektas yra pasidavęs savo potyrių eigai ir dinamikai, linkęs juos objektyvizuoti, išoriniame pasaulyje arba aplinkiniuose reiškiniuose surasdamas tai, kas būtų artima ir sąskambu jo vidiniam gyvenimui, arba pats sukurdamas jutiminius pavidalus, kuriuose tinkama konkrečia forma atsispindėtų jo nusiteikimas. Vadinasi, menininko žiūra ir kūryba į išorinius reiškinius neįneša tokių subjektyvių elementų, kurie jiems svetimi, bet *atrenka* ir realizuoja tuos objektų aspektus, kurių vidinė sąranga bei dinamika pasižymi tinkamu, t. y. su jo sumanymais ir su jo nuotaika suderintu, ekspresyvumu. Tiktai tokiu būdu menininko individualybė gali pasireikšti kūriniuose. Nuo jo jautrumo vienų arba kitų reiškinių raiškumui priklauso realizuojamų vaizdų ir juos apsprendžiančių dominančių atranka. Atrinkdamas objekto aspektus pagal jų estetinį raiškumą, jis tuo pačiu nustato organizuojamąjį meno kūrinio kompozicijos pradmenį ir suteikia jam tam tikrą apibrėžtą estetinę prasmę. Ta ypatinga kompozicijos sąranga, kurioje objektyvizuojasi, įsikūnija šita prasmė ir kuri gimsta iš visų nurodytų objektyvių ir subjektyvių veiksnių sąveikos, vadinama meno kūrinio *stiliumi*. Stilius apibūdina tą tvarkomąjį principą, kuriuo remiasi meninių sumanymų konkretizavimas bei objektyvizavimas. Iš to aiškėja, kad stilius kitėja, žmonėms ir kultūrinio gyvenimo formoms bei tendencijoms kitėjant, kitaip sakant, stilius yra *istorinis* reiškinys, galįs atsirasti ir pasireikšti tiktai tam tikrose istorinėse aplinkybėse.

Atstovaudamas vienai arba kitai kūrybos linkmei arba tendencijai, kiekvienas stilius priklauso tam tikrai epochai, kultūrai, tautai, visuomenės sluoksniui. Atsižvelgiant į ypatingą stiliaus ryšį su viena arba kita šių socialinio gyvenimo formų, terminas stilius gali būti vartojamas nevienoda prasme, ir toji prasmė gali būti platesnė arba siauresnė. Mes kalbame, pavyzdžiui, apie renesanso stilių, t. y. stilių, charakterizuo-

jantį renesanso meną, ir priešpastatome jį baroko arba rokoko stiliui. Bet ir kiekvienos epochos ribose skiriamos to paties stiliaus atmainos atskirose tautose (pvz., italų, prancūzų, vokiečių gotika arba barokas) arba įvairiose meno šakose (architektūroje, skulptūroje, tapyboje, muzikoje ir t. t.). Pagaliau ir kiekvienoje meno rūšyje mes randame ypatingus stiliaus kitimus, kuriems savitą antspaudą uždėjo vienas arba kitas menininkas ir kurie skleidžiami ir vystomi jo sukurtos meno mokyklos (pvz., Italijoje XV—XVI a. Umbrijos, Florencijos, Venecijos ir kitos tapybos mokyklos). Žodžiu, stiliaus sąvoka gali kisti ir apimties, ir turinio atžvilgiu, pradedant plačiausia prasme, apimančia tam tikros kultūros arba epochos menines ypatybes, ir baigiant siauriausia, nubrėžiančia tiktai charakteringus vieno menininko kūrybos bruožus. Ir tai suprantama, nes nurodytos įvairios stiliaus reikšmės žymi skirtingus konkretizacijos laipsnius arba fazes, pereinant nuo bendrų estetinių tendencijų ir užsimojimų, pasireiškiančių kultūros raidoje, prie jų realizavimo atskirame individualiame meno kūrinyje. Epochos arba kultūros stilius santykiauja su stiliaus kitimais pagal meno rūšį arba pagal ypatybes, vyraujančias tam tikroje meno srovėje ir atskirų šios srovės atstovų kūryboje, kaip giminė su jai priklausančiomis rūšimis ir konkrečiomis šių rūšių atmainomis. Individualiame Rafaelio arba Leonardo da Vinčio stiliuje reiškiasi bendri tipiški renesanso požymiai, bet skirtingu būdu, nes savitai lūžta šių menininkų kūrybinėje asmenybėje, ir todėl jų kūriniuose įgauna visai specifinį ir asmeninį atspalvį. Šiaip ar taip, platesne ar siauresne prasme mes suprantame stilių, jis visuomet apsprendžiamas tam tikro organizuojamojo principo, ir tiktai šitas principas suteikia stiliui estetinę vertę ir estetinį raiškumą. Paprastai meno istorikai, apibūdindami tam tikrą stilių, tenkinasi nurodydami tas žymes bei ypatybes, kuriomis jis skiriasi nuo kitų stilių toje pačioje meno srityje (pvz., nurodomi tie bruožai, kurie charakterizuoja renesanso arba baroko architektūrą, impresionistų tapybą antrojoje XIX a. pusėje ir pan.). Bet estetinė stiliaus analizė tiksliąja žodžio prasme negali tuo pasibaigti. Ji turi išaiškinti, koks yra sąryšis tarp šių žymių bei ypatybių, kuo remiasi vidinis stiliaus vienumas. Jei tokio sąryšio nebūtų, jei stilius susidėtų iš atskirų, tik išoriniu būdu sujungtų elementų, tai negalima būtų suprasti, iš kur atsiranda stiliaus estetinė vertė ir kodėl vienas arba kitas jo elementas negali būti pakeistas bet kuriuo kitu. Tuo tarpu kiekvienas tikras menininkas arba meno žinovas aiškiai skiria tai, kas atitinka tam tikrą stilių, nuo to, kas nesuderinama su juo, nes jaučia ir nuvokia (nors, gal būt, ir nesuvokia ryškiai) organišką stiliaus vieningumą, jo gyvą dvasią.

Kad kiekvienas stilius iš tikro yra vienybė, pasižyminti tam tikra apibrėžta tipine struktūra arba komponentų sąranga, liudija ir meno istorija. Istorinė stiliaus raida patiria įvairiausių išorinių aplinkybių (ekonomikos, socialinės ir politinės santvarkos, klimato ir kt.) įtaką. Visos šios aplinkybės pajėgia veikti stilių tik tam tikrose ribose, jos gali kiek nukreipti jo rutuliojimąsi viena ar kita linkme, pagreitinti arba sutrukdyti tam tikrų jo atmainų pasirodymą. Vienok pamatinė jo raidos linija negali būti išvedama iš šių aplinkybių, ji išauga iš savitos stiliaus prigimties, iš jo tvarkomųjų pradmenų, iš jame slypinčių struktūrinių potencijų. Panašiai kaip iš organizmo embriono arba iš augalo sėklos gali išaugti tiktai tam tikro apibrėžto pavidalo gyvulys arba augalas ir toji organizmo raida apsprendžiama embriono arba sėklos prigimties, t. y. juose glūdinčių potencijų,— ir stiliaus kitimai išsiskleidžia iš organizuojamųjų jo pradmenų. Tiesa, tos ribos, kuriose gali kitėti ir įvairėti stilius, yra žymiai platesnės, negu organizmo kitėjimo galimybės; šiuo atžvilgiu žmogaus meninė kūryba pasižymi didesne laisve už gamtos kūrybą, ir todėl, palyginant stilių su organizmu, nereikia užmiršti, kad tai tėra tik analogija, kurios reikšmė ir tikslumas neturi būti perdedami. Vienok, šiaip ar taip, ji aiškina kaip tik tą esminį stiliaus požymį, kuris apsprendžia jo istorinį skleidimąsi bei plėtojimąsi, būtent, vidinį jo struktūros ir struktūrinių galimybių vieningumą. Ir tik iš šito stiliaus organiško vienumo galima suprasti, kad meno istorijoje pasireiškia tam tikras imanentinis būtinumas ir dėsningumas. Štai kodėl stiliaus sąvoka turi būti *svarbiausias* meno istorijos principas.

J. STILIUS IR GAMTOS PAMĖGDŽIOJIMAS

Įsitikinus konstitutyvia stiliaus reikšme menui, kartu paaiškėja ir klaidingumas tos natūralistinės pažiūros, pagal kurią meno tikslas esąs gamtos (tikrovės) *imitavimas* arba *kopijavimas*. Vienintelis imitavimo mastas yra atgaminimo (atvaizdavimo) tikslumas. Kopija tuo tobulesnė, kuo labiau ji priartėja prie originalo. Bet šitas kriterijus neduoda jokių nurodymų, koks objekto aspektas turi būti parinktas atgaminimui. Kiekvienas aspektas, leidžiąs mums atpažinti daiktą arba reiškinį ir aiškiai atskirti jį nuo kitų panašių daiktų ar reiškinių, kopijavimui yra vienodos vertės. Stilius, priešingai, savo esme yra *atrankos* pradmuo. Jis pripažįsta vertu atgaminimo tiktai tą aspektą, kuris, be aiškumo, pasižymi ir įsakmiu raiškumu. Todėl natūralizmas meno srityje gali reikšti tiktai tam tikrą stiliaus pakraipą arba tendenciją, iškeliančią aikštėn kaip tik tas žmo-

gaus ir aplink jį esančio fizinio ir socialinio pasaulio ypatybes, kurios apsprendžia realaus gyvenimo linkmę ir eigą, ir nepaisančią to, ar šitos ypatybės atitinka tam tikrus estetinius, etinius ir kitus reikalavimus, ar ne. (Kalbėdami apie natūralizmą, turime galvoje ypač vaizduojamąjį meną ir poeziją.)

Koks žymus ir esminis skirtumas yra tarp meninio, t. y. stiliumi besiremiančio, vaizdavimo būdo ir paprasto imitavimo arba kopijavimo aiškiausiai pasirodo fotografijoje. Meninė ir paprastoji fotografija siekia nevienodo tikslo. Ši pastaroji stengiasi atgaminti objektą kiek galima tiksliau ir panašiau. Ir jei fotografas kiek nukrypsta nuo originalo, vartodamas retušą ar kitas panašias priemones, tai jis tesirūpina vien tuo, kad pašalintų vieną kitą veido ar figūros defektą (odos nešvarumą, nosies raudonumą, kaktos raukšles ir pan.), ir visiškai neatsižvelgia į tai, ar šitie pakeitimai iškelia duotojo veido (figūros) raiškumą, ar, gal būt, nuslopina jį. Visai kitokiu keliu eina meninė fotografija. Ji kreipia dėmesį visų pirma į bendrą veido arba figūros struktūrą ir stengiasi atrasti joje slypinčias estetines potencijas. Šioms potencijoms aktualizuoti ji parenka ne tik raiškiausią veido arba figūros aspektą (pozą), bet kartu ir jį pabrėžiantį bei stiprinantį foną ir apšvietimą. Meninė fotografija „stilizuoja" objektą, bet ne ta prasme, kad ji „gražina" jį retušavimu ir kad jai nerūpi atvaizdo panašumas į originalą. Atrinktame objekto aspekte turi būti suderinti jutiminės formos ir dalykinės reikšmės reikalavimai (jei tai yra žmogus, tai tinkamiausias aspektas bus tas, kuriame ypač ryškiai atsispindi esminiai visos jo asmenybės bruožai). Kiek fotografija vadovaujasi tam tikrais stilistiniais principais, ji atstovauja ypatingai tikrojo meno šakai.

IV SKYRIUS

GAMTOS (NATŪRALUSIS) GROŽIS

1. GAMTOS IR MENO GROŽIO SANTYKIAI KILMĖS ATŽVILGIU

Iki šiol mes esame kalbėję tiktai apie grožį meno srityje. Tokį analizės apribojimą motyvavome metodiniais sumetimais. Estetinio objekto struktūra ir estetinės kontempliacijos savumas itin aiškiai reiškiasi meno kūriniuose ir jų suvokimo aktuose. Tačiau grožio sfera nesibaigia meno pasauliu. Grožį mes pastebime ir gamtoje, ir visame aplinkiniame gyvenime. Todėl kyla klausimas: koks yra tasai grožis, kuris atsiranda už meno ribų, ir kaip jis santykiauja su meno grožiu? Atrodo, kad gamtos grožiui turi priklausyti pirmenybė mūsų estetinių potyrių (pergyvenimų) raidoje. Ar realioje aplinkoje nestebimos grožio apraiškos, kurios pirmiausia patraukia žmogaus dėmesį ir sužadina kūrybines jo jėgas, jo norą atgaminti ir užfiksuoti meno kūriniuose tai, ką buvo pamatęs gamtoje, arba net pralenkti savo kūriniais gamtos reiškinių įspūdingumą? Net genialiausio menininko vaizduotė negali tenkintis savimi, tais vaizdais, kurie savaimingai iškyla iš jo dvasios gelmių. Šiaip ar taip, ji maitinama galų gale ir vieno ar kito išorinio šaltinio, t. y. tam tikrų iš išorės gaunamų įspūdžių. Vienok, kad ir kaip būtų aišku, kad meninės kūrybos pagrindas yra išoriniai jaudinimai, šio fakto dar nepakanka klausimui apie gamtos ir meno grožio santykius vienareikšmiškai išspręsti. Ir štai kodėl. Visų pirma tenka abejoti, ar tie įspūdžiai, kurie pirmą kartą sužadino meninę primityviojo (pirmykščio) žmogaus kūrybą, buvo estetinio pobūdžio tiksliąja žodžio prasme. Juk meno pradžią mes randame jau priešistorinėje epochoje, pačioje kultūros aušroje, t. y. tokiame žmogaus intelektualiniame lygyje, kai jis vargu ar sugebėjo atsiduoti estetinei kontempliacijai (žiūrai). Nei imitacijos instinkte, nei tuose spontaniniuose ir ekspresyviuose judesiuose, iš kurių, kaip manoma, kyla meninis veiklumas, neglūdi jokie estetiniai momentai arba tendencijos. Ir primityvusis menas pradžioje nesiekia grynai meninių tikslų; todėl jo kūriniai negali būti teisingai suprantami ir įvertinami, taikant griežtai estetinį mastą. Matyti, tikrai estetinis nusistatymas

atsiranda tiktai atgaminimo (kūrimo) procesui vykstant, ir jo tolesnis rutuliojimasis bei ugdymas iš esmės susijęs su pačia menine veikla. Todėl genetiniu atžvilgiu negalima duoti visai aiškų atsakymą į klausimą, kam priklauso pirmenybė žmogaus gyvenime ir jo estetinėje raidoje: gamtos ar meno grožiui. Įsigilinus į istorinį žmogaus egzistavimą, pasirodo, kad abi grožio rūšys yra nuolatinėje savitarpio sąveikoje ir viena gilina bei tobulina antros suvokimą. Kai dėl atskiro kultūrinio individo estetinio lavinimosi, tai čia iš išorės gaunami grožio įspūdžiai yra, apskritai imant, pirmesni, negu meninė kūryba [29]. Šiaip ar taip, natūraliojo grožio savumui nušviesti pirmenybės klausimas neturi sprendžiamosios reikšmės; daug svarbiau yra išaiškinti, ar jam galioja tie patys suvokimo ir vertinimo kriterijai, kaip ir meno grožiui.

2. GAMTOS IR MENO GROŽIO ESTETINIS KRITERIJUS — TAS PATS

Įsisąmoninant, kuo mus žavi saulėlydis, mėnulio apšviestas nakties peizažas, jūros bangavimas ir ošimas, jauno žmogaus kūnas, gyvulių vikrumas, vabzdžių arba augalų formos ir spalvos, aiškėja, kad šių daiktų ir reiškinių sukeliami estetiniai įspūdžiai pasižymi galų gale ta pačia struktūra, kaip ir atitinkamo vaizduojamojo meno kūriniai: mes priskiriame jiems estetinę vertę dėl jų jutiminės išvaizdos raiškumo ir, mėgindami atgaminti juos vienu arba kitu būdu, stengiamės iškelti ir užfiksuoti kaip tik tą prigimties ypatumą, kuris yra pagrįstas tam tikru darniu jutiminių elementų ir kompleksų sąryšiu. Vadinasi, struktūros atžvilgiu skirtumas tarp gamtos ir meno grožio nėra esminis, kokybinis. Vaizduojamojo meno uždavinys, kaip matėme, yra visų pirma — atrinkti ir išskleisti vieną arba kitą gamtos reiškiniuose glūdinčią estetinę galimybę.

Gamtos grožis santykiauja su meno grožiu, apskritai imant, kaip reali potencija, apimanti daugelį galimybių, su viena arba kita iš jos ištraukta ir ištisai aktualizuota galimybe. Potencija visuomet turtingesnė už aktualybę, nes joje glūdi ir kitos neiškeltos galimybės; stebėtojui ji duoda daugiau laisvės kreipti dėmesį į vieną arba kitą joje slypintį aspektą. Bet, antra vertus, jai trūksta to vieningumo ir vienareikšmio tvarkingumo, kuris pasirodo kiekviename atskirame aspekte, nuosekliai aktualizuotame pagal tam tikrą apibrėžtą organizuojamąjį principą. Todėl gamtos grožis dažniausiai neatitinka tų formalių arba struktūrinių reikalavimų, kurie keliami meno kūriniams, ir menininkas, atvaizduodamas

gamtos pateiktą siužetą, apdoroja ir performuoja jį taip, kad jis įgytų griežtą vieningumą ir įsakmiausią raiškumą. Iš to galima suprasti, kad menas, vienu arba kitu būdu vaizduodamas gamtos reiškinius, tuo pačiu moko stebėtoją atrasti gamtoje naujus estetiškai vertingus aspektus, t. y. matyti ją tam tikrą stilių sukūrusio menininko akimis. Tokiu būdu menas suartina mus su gamta ir pripratina giliau ir pilniau suvokti jos grožį.

Tačiau mes klystume, jei gamtos grožį laikytume žemesniu, netobulu grožio laipsniu, kuris tiktai paruošia meno grožį, o pats neturi savarankiškos vertės. Apžvelgdami visa tai, kam gamtoje priskiriamas grožis, mes matome: 1. Gamtos grožio ir meno grožio sritys tiktai iš dalies sutampa. Tikrovėje esama estetinių fenomenų, kurie negali būti meno atgaminami atitinkamu būdu; antra vertus, yra meno rūšių, kurios nieko neatvaizduoja ir sukuria visiškai naują ir savarankišką formų ir objektų pasaulį, neturintį beveik nieko bendro su gamtos reiškiniais (pvz., muzikoje, architektūroje). 2. Skirtumas tarp gamtos ir meno grožio toli gražu nesibaigia tuo, kad pirmajame negryna, neišskleista ir nediferencijuota forma slypi tie reiškinių ir daiktų aspektai, kurie iškeliami bei aktualizuojami meno kūriniuose. Šalia to gamtos grožis turi savarankišką vertę ir pasižymi tokiomis teigiamybėmis, kurios menui (ypač vaizduojamajam) yra neprieinamos.

Pagaliau tenka pastebėti, kad gamtos grožis — kiek gamta priešpastatoma kultūrai, žmogaus veiklos gaminiams — ne visose istorinėse epochose buvo vienodai suprantamas ir branginamas ir todėl nevienodai atsispindėjo meninėje kūryboje. Svarstyti nurodytus klausimus pradėsime nuo paskutiniojo.

3. GAMTOS GROŽIO SUPRATIMAS EUROPOS KULTŪROS ISTORIJOJE. LAUKINĖS GAMTOS GROŽIS

Jei nagrinėsime antikinę kultūrą, padariusią lemiamą įtaką Europos mero raidai, tai rasime, kad senovės graikai gamtos grožį suprato kitoniškai, negu mūsų laikais. Jų supratimu, gamtos grožis — tai pirmiausia paties žmogaus grožis arba visatos, t. y. kosmoso, grožis, pasireiškiąs visą pasaulį valdančia tvarka bei harmonija, reguliariu ir nekintamu dangaus šviesulių judėjimu, periodiniu saulės ir mėnulio tekėjimu ir nusileidimu, nuolatine nakties ir dienos kaita, ritmingu visos gamtos mirimu ir atgimimu. Estetinis momentas sudaro esminį kosmoso požymį (todėl kosmo-

sas reiškia ne tik sutvarkytą visumą, bet ir papuošalą). Tiesa, šioje sąvokoje iškelta daugiau racionalioji grožio pusė (momentas). Jis gimsta iš visatos protingumo, iš Logoso, viešpataujančio pasaulyje ir tvarkančio jį pagal savo dėsnius. Tatai bendra antikinės pasaulėžiūros ypatybė, įsigalėjusi dar graikų mitologijoje. Ji suartina ir net tapatina grožį ir dorumą su protingumu, su Logoso prigimtimi. Atsižvelgiant į panteistinį graikų religijos, linkusios dievinti visus gamtos reiškinius, pobūdį ir turint galvoje nepaprastą šios tautos gabumą menui, galima būtų manyti, kad jos dailė ir poezija būtų turėjusios maždaug lygiai atsiliepti į visas gamtos grožio apraiškas. Tačiau pasirodo, kad antikos vaizduojamojo meno ir poezijos temų sritis gana ribota. Pirmą vietą užima žmogus (jo kūno grožis, vikrumas ir grakštumas), paskui eina aplinkos, su kuria jis santykiauja, daiktai ir gyvūnai; bet beveik nėra laukinės gamtos vaizdų bei aprašymų. Žinoma, iš to negalima padaryti išvados, kad senovės graikai nebuvo jautrūs gamtos gaivalų didingumui ir žmogaus kultūros nepaliestam gamtos grožiui. Antikos poezijoje mes randame daug nurodymų, liudijančių, kad šioji grožio rūšis nebuvo graikams svetima. Vienok poetai dažniausiai tenkinosi trumpa (kad ir labai tikslia) vienų arba kitų laukinės gamtos reiškinių charakteristika ir šiais apibūdinimais tesinaudojo poetiniuose palyginimuose, nušviečiančiuose žmogaus gyvenimo įvykius arba jo veiksmus ir potyrius, kurie pasižymi panašia kaip ir gamtos reiškinių dinamika ir raiškumu. Arba tais atvejais, kai patys gamtos reiškiniai pasidaro meninio vaizdavimo tema, jie įdvasinami (sužmoginami), t. y. aprašomi ne taip, kaip tiesiogiai ir savarankiškai pasirodo tikrovėje, o apvelkami bruožais ir ypatumais, pasiskolintais iš žmogaus veiklos ir gyvenimo srities. Tiktai helenistiniu laikotarpiu poezijoje pasirodo smulkesnių gamtos aprašymų, ir peizažas įsigali kaip ypatingas tapybos siužetas, bet ir čia jis tėra paveikslo (vaizduojamos scenos) fonas; dažniausiai tai sodas, t. y. žmogaus paveikta ir kultivuota gamta. Be to, ir pats vaizdavimo būdas nenatūralistinis, tapytojui nerūpi atvaizduoti gamtą tiksliai su visais jos realiais ypatumais; jis stilizuoja peizažą, suteikdamas ne tik bendrai kompozicijai, bet ir į ją įeinančioms smulkmenoms (objektams) tam tikrą supaprastintą, geometrinėms formoms prilygstantį pavidalą. Maždaug panašiu būdu viduramžiais peizažas buvo traktuojamas Bizantijos ir Vakarų Europos tapyboje. Žymus lūžis yra tiktai renesanso laikai, kai žmonės, susižavėję antikos grožio idealu, iš naujo išmoko branginti kūninį pradą ir pradėjo domėtis organine gamtos gyvybe.

Peizažas užsikariauja tapyboje (Italijoje, Olandijoje) žymią vietą. Bet tik XVII ir ypač XVIII a. laukinė gamta pasidaro visai savarankiška

ir net mėgstamąja tapybos ir poezijos tema. Įsigalėjo nauja kultūros srovė, nauja pasaulėžiūra, kurios žymiausi pranašai buvo A. Šeftesberis Anglijoje ir Ž. Ž. Ruso Prancūzijoje. Religijos ir dorovės pradmeniu jie paskelbė ne protą, kaip tvirtino racionalizmas, o jausmą, simpatiją, suartinančią žmogų su gamta ir leidžiančią jam tiesiog patirti savo giminingumą su visa organinio ir neorganinio pasaulio gyvybe. Istorinės aplinkybės, kurios padėjo išsiskleisti šiam jautrumui gamtos grožiui,— įvairios. Žymiausias galima maždaug taip apibūdinti. Renesansas, kaip žinoma,— laikotarpis, kai suklestėjo individualizmas. Asmenybė išsilaisvino nuo bažnyčios ir kitų viduramžių autoritetų priežiūros, išsikovojo savarankiškumą. Žmogus nebebijo būti vienas, dar daugiau, jis net brangina vienatvę, nes vienatvė įgalina jį susikaupti ir aiškiau įsisąmoninti bei nujausti savo vidinio gyvenimo savumą. Tai ne atsiskyrėlio-asketo, niekinančio juntamojo pasaulio vertę ir besistengiančio nutraukti su juo bet kokį ryšį, vienatvė; nenutolusi nuo visuomeninių pareigų ir rūpesčių sferos, asmenybė įgyja sugebėjimą netrukdomai pasiduoti kontempliacijai, tiesiog bendrauti su gamta ir giliau patirti savo giminiškumą su gamtos gyvenimo ritmu ir dinamika. Štai kodėl vienatvėje žmogus pasidaro jautresnis ir gamtos grožiui.

Bet gamtos meilę žadina dar kita reikšminga aplinkybė. Žmogus pradeda sąmoningai branginti gamtą itin tada, kai gyvenimo būdas ir buitis atitolina jį nuo jos ir jis nebetenka visų tų gėrybių, kurias jam teikė gyvenimas gamtos prieglobstyje. Todėl jautrumas peizažo grožiui bręsta ir įsivyrauja ypač miesto gyventojo sieloje. Atmosferos reiškiniai, oro pasikeitimai, saulėlydis, debesų pasirodymas ir judėjimas neprimena jam, kaip žemdirbiui, praktinių gyvenimo reikalų ir nesukelia minčių apie šių reiškinių naudingumą arba kenksmingumą; tas atstumas, kuris skiria jo kasdieninį darbą ir gyvenimą nuo gamtos, leidžia jam žiūrėti į ją laisvai ir netrukdomai atsidėti įvairių jos apraiškų kontempliacijai. Iš šitos „nesuinteresuotos", vartojant Kanto terminą, kontempliacijos (žiūros) gimsta poezija ir tapyba, kurios vaizduoja laukinės gamtos grožį[30]; o gimusios, jos ugdo estetinį skonį, pripratina stebėtoją prie kontempliatyvaus sąmonės nusistatymo gamtos akivaizdoje ir moko atrasti joje slypinčias estetines potencijas. Žinoma, mene išugdytas jautrumas gamtos grožiui kartu patiria vyraujančio stiliaus įtaką, nes tapytojas arba poetas, vaizduodamas peizažą arba kurias kitas gamtos apraiškas, visuomet remiasi tam tikru tvarkomuoju principu, t. y. laikosi tam tikro apibrėžto stiliaus. Pagal įsigalėjusio stiliaus pakraipą ir ypatumus kinta todėl ir tie gamtos reiškiniai ir aspektai, kurie labiausiai patenkina

estetinį skonį. Peizažas romantizmo poezijoje ir tapyboje, pavyzdžiui, iš esmės skiriasi nuo impresionistinio peizažo antrojoje XIX a. pusėje arba nuo rokoko peizažo XVIII amžiuje.

4. ORGANINIŲ FORMŲ GROŽIS

Šalia peizažo ir atmosferos reiškinių gamtos grožis dar pasireiškia įvairiausiais organiniais pavidalais. Šiajai grožio rūšiai žmogus itin jautrus, nes pirmiausia ji įsikūnija pačiame žmoguje ir paliečia galingiausius jo instinktus — lytinį ir visuomeninį polinkius. Todėl žmogaus kūno grožis visais laikais buvo vienu žymiausių meno kūrybos motyvų. Bet ir kitos organinės lytys patraukia žmogaus dėmesį ir žavi jį savo grakštumu, švelnumu, darnumu, galingumu ir t. t.; tai visų pirma tų laukinių ir naminių gyvulių pavidalai, kurie vaidina jo (medžiotojo, žemdirbio) gyvenime svarbų vaidmenį arba stebina jį savo nepaprastais ypatumais. Susekdamas medžioklėje laukinių gyvulių gyvenseną ir elgseną arba prižiūrėdamas naminius gyvulius, žmogus įsižiūri į jų išvaizdą, įsijaučia į jų gyvybinę dinamiką ir tuo pačiu išmoksta ne tik praktiškai, bet ir estetiškai įvertinti jų kūno stiprumą ir vikrumą, jų judesių grakštumą bei tikslingumą ir pan.

Maždaug tą patį galima pasakyti ir apie organines augalų ir medžių formas. Gyvenimo aplinkybės priverčia žmogų stebėti aplinkinę augaliją ir domėtis jos formų bei struktūrų skirtumais ir tinkamumu vienam arba kitam praktiniam reikalui (tarp kitko ir papuošimui). Jau anksti, primityviajame mene, mes randame gyvulių ir augalų atvaizdus, dažnai stebinančius savo tikslumu ir parodančius, kad primityvusis (pirmykštis) žmogus nepaprastai gerai mokėjo suvokti ir užfiksuoti charakteringus organinių pavidalų bruožus.

Kaip galima tiksliau apibrėžti organinių formų grožį, ir koks jo santykis su meno vaizduojamuoju grožiu? Mes gvildensime šitą klausimą, atsižvelgdami pirmiausia į žmogaus grožį, užimantį išimtinę vietą tarp visų organinio grožio apraiškų.

Organinis grožis yra visų pirma substancialus ir savarankiškas, o ne tik santykinis, ta prasme, kad priklauso pačiai organinei struktūrai (visumai) ir nesiremia organizmo santykiais su aplinka [31]. Jis palieka tas pats, kad ir kažkoks būtų aplinkinis pasaulis. Priklausydamas organizmui, kiek jis sudaro tam tikrą apibrėžtą ir išbaigtą vienybę, organinis grožis visuomet yra *specifiškas.* Jis priskiriamas žmogui arba kuriam nors gyvūnui ne tik todėl, kad jo jutiminis pavidalas atitinka bendras

(„formalias") estetines sąlygas, bet ypač atsižvelgiant į ypatingą bet kurio organizmo prigimtį ir šios prigimties reikšmingumą. Žmogus pasižymi specifiniu žmogišku grožiu, arklys — arklišku ir t. t. Žodžiu, organinis grožis yra — savo esme — *dalykinio* pobūdžio; dominantė, apsprendžianti jo savumą ir uždedanti jam ypatingą antspaudą, yra paties objekto (organizmo) dalykinė reikšmė. Toks paaiškinimas, tiesa, neapsprendžia ištisai organinio grožio problemos, nes kyla klausimas: kaip reikia suprasti kiekvieno organizmo specifinę dalykinę reikšmę? Kai dėl žmogaus grožio, tai čia klausimas tampa dar painesnis: ar jis apsiriboja grynai organine žmogaus prigimtimi? ar į jį kaip neatskiriamas momentas neįeina ir tam tikri dvasiniai požymiai?

5. ŽMOGAUS GROŽIS. JO IDEALAS

Šioji problema buvo iškelta ir smulkiau išnagrinėta *E. Kanto.* Jis mėgina atsakyti į ją savo teorija apie žmogaus *grožio idealą.* Šito idealo turinys, pasak Kanto, apsprendžiamas dviejų momentų. Pirmas yra tai, ką Kantas vadina normalumo idėja *(Normalidee),* būtent, visuma tų specifinių bruožų arba požymių, kurie charakterizuoja jutiminę normalaus (ne luošo) organizmo išvaizdą, kitaip sakant, bendrąjį arba *vidutinį* organizmo tipą. Šio tipo idėja remiasi empiriniu apibendrinimu, nustatančiu, kokia paprastai arba dažniausiai yra bendra vieno organinio tipo kūninė sąranga, koks jo vidutinis ūgis, kokios kūno narių proporcijos bei santykiai ir t. t. Tačiau normalumas (vidurkis) nurodyta prasme sudaro tik būtiną, bet dar nepakankamą grožio idealo sąlygą. Žmogaus esmė (jo dalykinė reikšmė) neapsiriboja jo organizmu; jis, be to, yra dorovinė asmenybė, dorovinių pradmenų turėtojas ir vykdytojas. Todėl grožis gali būti taikomas tiktai tam normaliam žmogaus pavidalui, kuriuo pasireiškia jo dorovinis pašaukimas.

Šis Kanto nustatytas grožio idealo apibūdinimas, kad ir nepakankamas, vis dėlto duoda svarbių nurodymų, kaip galima būtų tiksliau nusakyti nagrinėjamąją sąvoką. Iš tikrųjų, labiau įsigilinkime į Kanto definiciją. Normalumo idėja nustato tą normą, kurią turi atitikti sveikas, gebąs gyventi organizmas; jam neturi trūkti nė vieno gyvybei reikalingo organo arba nario, ir visos jo dalys turi būti taip suderintos, kad kiekviena galėtų netrukdomai atlikti jai paskirtą funkciją. Šita dinaminė atskirų dalių pusiausvyra ir darnumas tam tikru laipsniu atsispindi ir organizmo išorinėje išvaizdoje; ji apsprendžia bendrą jo struktūrą ir tam tikras jo narių arba dalių proporcijas ir formas. Tačiau šitos „nor-

malios" proporcijos ir formos, kaip rodo patyrimas, nėra griežtai apibrėžtos. Įvairiose žmonių rasėse ir tipuose jos svyruoja tam tikrose, gana plačiose ribose, ir grynai biologiniu atžvilgiu negalima tvirtinti, kad vienos proporcijos arba formos, apskritai imant, esančios tinkamesnės, tikslingesnės už kitas (pvz., kojų ir rankų ilgumas arba galvos didumas, palyginti su viso kūno ūgiu; nosies, burnos forma). Vienok estetiniu požiūriu šios proporcijos ir formos nėra vienodos vertės, ir žmogus, kurio estetinis skonis bent kiek išlavintas, nesvyruodamas duoda pirmenybę vieniems tipams prieš kitus. Kuo gi pagrįstas toks estetinio vertinimo skirtumas? Aišku, kad tai negali būti vidurkis, nes gražiausiu pripažįstamas toli gražu ne tas tipas, kuris tikrovėje pasitaiko dažniausiai. Vadinasi, vertinant žmogaus grožį, be normalumo ir vidurkio, veikia dar kitas kriterijus, nekyląs iš paprasto empirinio apibendrinimo ir nesutampąs su kiekybiniu vidurkiu. Tai — atrankos kriterijus, kuris pirmiausia atsižvelgia į tiesioginį jutiminių formų (struktūrų) darnumą ir raiškumą, nepaisydamas dalykinės jų reikšmės (prisiminkime tai, kas buvo pasakyta apie tiesios nosies formą antikos statulose). Todėl grožio idealu gali būti pripažintas tiktai toks žmogaus tipas, kuris atitinka jutiminio darnumo ir ekspresyvumo reikalavimus (anksčiau nurodyta prasme).

Žinoma, iš to negalima spręsti, kad yra tiktai vienas grožio idealas, būtent, kad tiktai tam tikras apibrėžtas kūno narių proporcingumas ir tik vienas apibrėžtas jų formų derinys patenkina išlavinto estetinio skonio reikalavimus. Grožio įkūnijimo galimybių esti daug; jos kitėja pagal amžių, lytį, pagal rasių ir tautų ypatumus ir net pagal tipus tos pačios rasės arba tautos ribose. Tiesa, renesanso laikais įsivyravo nuomonė, kad tiktai antikinės skulptūros sukurtas tipas esąs vienintelis tikras grožio idealas, ir šioji nuomonė viešpatavo Europos šviesuomenėje iki paskutiniųjų laikų. Tačiau tokia pažiūra yra vienašališka ir negali būti pakankamai pamatuota. Smulkiau susipažinę su kitų kontinentų ir rasių kultūromis ir įsigilinę į ypatingą jų struktūrą bei gyvenimo būdą, mes dabar žinome, kad Vakarų Europos kultūra nėra vienintelė vertinga kultūros forma, kad esama ir kitų žymių kultūrų, sukūrusių savo ypatingas vertybes, kurias Europos tautos nėra tiek pat iškėlusios. Tatai liečia ir meno sritį. Mes dabar šiek tiek pramokome teisingai vertinti kinų, indų arba negrų meną (pvz., tapybą, skulptūrą, ornamentiką, poeziją), jo savotiškas teigiamybes ir turime pripažinti, kad ir visų šių tautų tipuose gali būti įkūnytas ypatingas grožis ir kad geltonoji, juodoji ir raudonoji rasės turi savąjį grožio idealą [32].

Tiesa, šie įvairūs grožio tipai nesiremia išimtinai formaliu jutiminio pavidalo darnumu ir raiškumu; jie taip pat apsprendžiami to, kaip suprantama dalykinė žmogaus išvaizdos reikšmė. Šio grožio momento reikšmei išaiškinti dabar panagrinėkime tolesnį Kanto tvirtinimą, pagal kurį antroji konstitutyvi grožio idealo sąlyga esanti žmogaus dorovinė prigimtis (paskirtis). Tai gali būti dvejopai suprantama — siauresne ir platesne prasme. Pirmuoju atveju grožis yra ne kas kita, kaip žmogaus dorovingumo išraiška. Kitaip sakant, jis subordinuojamas moraliniam gėriui (dorumui) ir tuo pačiu nustoja savarankiškos vertybės reikšmės. Jo uždavinys — tarnauti dorovės tikslams, t. y. suteikti jai tą jutiminį pavidalą, kuriuo dorumas gali tiesiog ir netrukdomai reikštis. Toks požiūris, suartinąs ir net tapatinąs grožį su dorumu, įsigalėjo senovės filosofijoje (itin platonizme ir neoplatonizme), bet ir vėliau, viduramžiais ir naujaisiais laikais, turėjo daug šalininkų. Be abejo, jis atitinka ir Kanto filosofijos pakraipą, nes moralinis rigorizmas, kurio kupina Kanto pasaulėžiūra, kliudė jam šalia dorumo pripažinti kitas autonomines vertybes. Vienok toks grožio idealo supratimas nesuderinamas nei su tikra dalykų padėtimi, nei su pačios Kanto estetikos pagrindais. Tie požymiai, kurie, pagal jo teoriją, apsprendžia ypatingą grožio prigimtį, visiškai nepriklauso nuo dorovės pradmenų (žr. IX skyriaus 4 poskyrį, kur trumpai išdėstyta Kanto estetikos teorija). Ir pripažindamas grožio idealą dorumo išvestine, Kantas žymiai nukrypsta nuo jo autonominės estetikos nubrėžto kelio. Grožyje, be abejo, gali atsispindėti tarp kitko ir dorovinis žmogaus nusistatymas, bet ryšys tarp dorovingumo ir juntamojo grožio nėra būtinas. Tačiau, interpretuojant Kanto teoriją kiek plačiau, negalima neigti, kad ji turi tam tikrą realų pamatą, nes žmogaus išorinėje išvaizdoje iš tikro šiek tiek pasireiškia jo *dorovinė potencija,* jo sugebėjimas elgtis dorai arba nedorai. Žmogus pasirodo mums esąs iš prigimties dorovinė asmenybė, su kuria galima santykiauti (bendrauti) tiktai tam tikrų moralinių normų arba papročių ribose. Todėl šitas dorovinis potencialumas esminiu momentu įeina ir į žmogaus pavidalo dalykinę reikšmę, o kadangi kaip tik dalykinei reikšmei priklauso grožio idealo dominantės vaidmuo, tai toks potencialumas įeina ir į bendrą šio pastarojo (grožio idealo) struktūrą. Šia prasme Kanto teorija gali būti pateisinta. Svarbiausias jos trūkumas tas, kad ji per siaurai apibrėžia grožio idealą ir priskiria dorovingumui išskirtinį vaidmenį, tuo tarpu iš tikro dalykinė žmogaus išvaizdos reikšmė aprėpia vienodai visus jo organinius ir psichinius sugebėjimus ir tiktai šių sugebėjimų visumos pasireiškimas suteikia tajai išvaizdai tikro žmogiškumo antspaudą. Pamatinį sluoksnį sudaro grynai fizinės (medžiaginės) savybės (medžiagos masė,

struktūra), jomis grindžiamos organinės kūno ypatybės, ir tiktai pastarosioms tarpininkaujant, ypač veido bruožuose, atsispindi ir psichinės (dvasinės) potencijos. Todėl veido forma, kontūrai ir išraiška žmogaus grožiui įgauna sprendžiamąją reikšmę. Taigi ir grožio idealas savo bendra sąranga nesiskiria nuo bet kokio kito grožio, kur dominantės vaidmenį vaidina objekto dalykinė reikšmė.

Tai, kas buvo pasakyta apie žmogaus grožį, gali būti — mutatis mutandis — pritaikyta ir kitų gyvūnų organizmų grožiui paaiškinti. Ir čia dalykinei reikšmei priklauso dominantės vaidmuo. Skirtumas tėra vien tas, kad gyvuliuose dalykinė reikšmė apsprendžiama tiktai tų veiksnių arba momentų, kurie turi grynai biologinį pobūdį, nes gyvulių, net ir aukštesniųjų, sugebėjimai (atmintis, intelektas) tarnauja tik gyvybiniams poreikiams. Bet ir šioje srityje grožis jokiu būdu negali būti suvestas į normalumą (vidurkį), ypač turint galvoje aukštesniuosius gyvulius. Tai liudija tarp kitko grynosios veislės sąvoka (idėja). Mes ypač vertiname grynos veislės arklius, šunis ir kitus gyvulius ne tik dėl jų naudingumo, bet ir dėl ypatingo jų grožio, dėl savotiško jų išvaizdos darnumo ir raiškumo. Naujų gyvulių rūšių ugdymas siekia ne tik praktinės naudos, bet dažnai remiasi ir estetiniais sumetimais.

Išsiskleisdamas neribotu gyvybinių formų įvairumu, organinis grožis gali būti statinis ir kinetinis (harmoninga pavidalo, kontūrų vienybė, judesių grakštumas bei švelnumas ir t. t.). Svarbu pažymėti, kad vidinė struktūra tų aspektų, kuriais pasirodo organinis grožis, toli gražu nevienoda. Juo aukštesnis išsivystymo atžvilgiu gyvulys, juo artimesnė mums jo psichofizinė organizacija, juo suprantamesnė jo elgsena ir gyvensena — tuo svarbesnį vaidmenį grožio suvokime vaidins to gyvulio dalykinė reikšmė. Žemesniuosiuose gyvūnuose (žuvyse, vabzdžiuose ir kt.) ir augaluose dalykinė reikšmė nustoja savo turiningumo ir reikšmingumo, ji baigiasi neryškiu ir nediferencijuotu organinės gyvybės suvokimu, ir tada grožio struktūroje dominantės vaidmuo pereina pačiai (nedalykinei) jutiminei formai, arba sąrangai [33].

Grožio idealų įvairumas ir istorinis keitimasis, taip pat kaip ir meno stilių kaitaliojimasis, visai nereiškia šių idealų arba stilių reliatyvumo ta prasme, kad jie galioja ir turi estetinę vertę tiktai tam tikrai apibrėžtai epochai, tautai, kultūrai ir t. t. Jei taip būtų, mes, dabartinės Europos kultūros žmonės, nesugebėtume gėrėtis, pavyzdžiui, senovės egiptiečių arba kinų grožio idealu, nes šių tautų ir kultūrų pasaulėžiūra ir dvasinis gyvenimas yra mums savo esme svetimi. Tas faktas, kad kiekvieno grožio idealo arba stiliaus pasirodymas priklauso nuo tam tikrų istorinių aplinkybių, liudija tiktai, kad tas grožio aspektas, kuriam atstovauja

duotasis idealas arba stilius, savo kilmės atžvilgiu neatskiriamai susijęs su atitinkamos kultūros prigimtimi. Bet šitas istorinis stiliaus arba grožio idealo sąlygotumas nė kiek neprieštarauja jų neistorinei, nereliatyviai (absoliučiai) estetinei vertei.

Pagaliau dar pažymėsime, kad objekto dalykinės reikšmės nereikia painioti su objekto logine sąvoka. Dalykinė reikšmė priklauso ikimoksliniam pažinimui ir mūsų suvokiama intuityviai (tiesioginiu būdu). Apie tai, kiek ji suvokiama vieno arba kito žmogaus, mes sprendžiame iš to, kaip jis elgiasi su duotuoju objektu ir kiek šis elgimasis atitinka ypatingą objekto prigimtį. Objekto sąvoka atsiranda tiktai įsisąmoninant ir logiškai apibrėžiant dalykinės reikšmės turinį. Ir todėl dalykinė reikšmė — kaip praktiniame gyvenime, taip ir estetinėje kontempliacijoje, ir meninėje kūryboje — suprantama visiškai nepriklausomai nuo jos loginio užfiksavimo tiksliai apibrėžtomis sąvokomis.

6. ORGANINIS GROŽIS IR LYTINIS INSTINKTAS

Žmogaus gyvenimo jautrumas organiniam ir ypač žmogiškam grožiui, be abejo, susijęs su lytiniu instinktu. Tos ypatybės, kuriomis pasižymi vyro arba moters grožis, priklauso prie išorinių požymių, žadinančių tąjį instinktą ir patraukiančių priešingos lyties individus. Iš to kai kurių sociologų ir estetikų buvo padaryta išvada, kad apskritai organinio grožio idėja esanti seksualinės kilmės ir kad visos jo apraiškos atliekančios tik lytinio jaudiklio funkciją. Jau Darvinas yra nurodęs, kad gyvulių grožis (jų skaidrios spalvos, išorinės apdangos papuošalai, paukščių plunksnos ir kt.) turi didelę svarbą vadinamajai *lytinei atrankai*. Šitas įgimtas palinkimas duoti pirmenybę gražiesiems priešingos lyties individams žmoguje tampa sąmoningas ir tokiu būdu įgauna dar didesnį intensyvumą. Todėl galima manyti, sako Darvino pasekėjai, kad lytinis instinktas yra ir meno kūrybos pamatas.

Šitos teorijos, aiškinančios meno kilmę iš lytinio instinkto, mes plačiau nenagrinėsime. Mums rūpi tiktai klausimas, ar organinio grožio sąryšis su seksualiniu instinktu leidžia mums giliau suprasti žmogaus idealiojo grožio esmę. Net pripažinus, jog tam tikros organizmų formos ir ypatybės, atrodančios mums gražios, veikia lytinę atranką, negalima tvirtinti, kad gyvuliai iš tikro suvokia šį grožį. Tai būtų neleistinas antropomorfizmas, priskiriąs gyvuliams tokį kontempliatyvų nusistatytmą, kuris teprieinamas vien žmogaus sąmonei. Bet ir kalbant tiktai apie žmogų, būtų klaidinga manyti, jog organinis grožis galįs būti ištisai išvestas iš lytinio

instinkto tendencijų. Lytinis instinktas, taip pat kaip ir kiekvienas kitas instinktas, verčia organizmą *veikti* ir nenurimti, kol jo poreikis nebus patenkintas. Tiktai sąmonei šiek tiek atsipalaidavus nuo instinkto spyrimo ir pripratus jį valdyti bei sulaikyti, gali atsirasti tas kontempliatyvus nusistatymas, kuriuo grindžiama grožio žiūra. Tai nereiškia, kad kontempliacija yra visiškai atitrūkusi nuo instinkto. Ji gauna impulsą iš instinkto, bet gavusi sustabdo motorinę reakciją ir atsideda regimajam objektui. Juo labiau išlavėjęs ir išsidiferencijavęs jautrumas organiniam grožiui, tuo savarankiškesnis jis pasidaro, tuo labiau silpsta tiesioginis jo ryšys su lytiniu instinktu. Tai galima matyti ir iš to, kad grožio ir seksualinio patrauklumo *(sex appeal)* kriterijai dažnai nesutampa ir lytinėje atrankoje dažnai pirmenybė duodama ne tam individui, kurį estetinis skonis pripažįsta gražiausiu.

Kadangi lytinis instinktas yra vienas iš svarbiausių žmogaus gyvenimo veiksnių, tai aišku, kad tam tikras seksualinis momentas turi įeiti ir į žmogaus kūninio grožio dalykinę reikšmę. Vienok iš šio fakto neišplaukia, kad lytiniam momentui visuomet priklauso svarbiausias vaidmuo ir kad jis vienas apsprendžia ypatingą organinio grožio prigimtį.

7. GROŽIS IR BIAURUMAS. JŲ SANTYKIS MENE

Gamtos ir ypač organinio grožio analizė įgalina mus kritiškai įvertinti tas estetikos teorijas, kurios griežtai skiria natūralųjį ir meninį grožį arba net visai šalina grožio sąvoką iš meno teorijos. Šios teorijos remiasi pirmiausia tuo faktu, kad grožio priešingybė yra biaurumas. Jei meno objektas būtų grožis, tai, sako, menas neturėtų ir negalėtų vaizduoti nieko, kas nebūtų gražu. Bet iš tikro mes matome, kad vaizduojamieji menai ir poezija toli gražu nevengia negražių ir net biaurių siužetų. Taip pat ir muzika perdėm vartoja disonansus, t. y. tokius tonų derinius, kurie skamba neharmoningai ir daro ausiai nemalonų įspūdį. Vadinasi, į meno sferą kartu su grožiu įeina ir jo priešingybė — biaurumas; ir biaurumas tokiu pat būdu suderinamas su meno kūryba, kaip ir grožis. Iš to aiškėja, pagal nurodytas teorijas, kad meno kuriamos specifinės estetinės vertybės savo esme neturinčios nieko bendro su šituo priešingumu; jos esančios vienodai abejingos ir grožiui, ir biaurumui. Be to, sako, jei meno grožis arba meno vertybės nieku nesiskirtų nuo natūraliojo grožio, tai menas turėtų būti grynai imitatyvinio pobūdžio; jo uždavinys būtų kuo griežčiausiai sekti gamtos pavyzdžiu. Bet iš tikro taip nėra. Menas niekuomet nesitenkina gamtoje pastebėto grožio atvaizdavimu ir net tais

atvejais, kai pasirenka siužetu natūralųjį grožį, taiko jam vieną ar kitą stilizavimo būdą, t. y. pakeičia jį pagal savo autonomines estetines normas. Ar tokiu atveju netenka pripažinti, kad estetikos objektu, jei ji visų pirma yra meno teorija, negali būti grožis ir kad ji turi domėtis tiktai tomis vertybėmis, kurias sukuria meninė kūryba? O jeigu mes apribosime estetiką grožio sfera, tai ją reikės griežtai atskirti nuo meno teorijos. Atsižvelgiant į šiuos samprotavimus, mums tenka dar smulkiau pasvarstyti klausimą: ar galima grožį laikyti vieninteliu estetikos objektu, o jei galima, tai kokia prasme? Šitas klausimas jokiu būdu nėra grynai terminologinis ir negali būti sprendžiamas, atskiriant natūralųjį grožį nuo meninio grožio ir išimant šį pastarąjį iš estetikos kompetencijos. Jis paliečia pačią estetikos esmę. Turi būti išaiškinta, ar gamtos ir meno grožis yra giminingi iš prigimties, ar, atvirkščiai, jiems bendras tiktai grožio terminas (pavadinimas)? Pirmuoju atveju reikia parodyti, kad šitam gimininguмui neprieštarauja meno sugebėjimas ir biaurumą įtraukti į savo kūrybos sferą. Antruoju atveju negalima apeiti klausimo, iš kur kilo iliuzija, suartinanti arba net tapatinanti gamtos ir meno grožį, ir kaip toji iliuzija galėjo įsivyrauti meno klestėjimo epochose.

Žmogaus grožis buvo centrinė antikos vaizduojamojo meno tema, jo pastangos buvo pirmiausia nukreiptos į vieną tikslą: surasti ir įkūnyti skulptūros ir tapybos kūriniuose grožio idealą, idealines žmogaus kūno formas. Panašiu būdu į meno uždavinį žiūrėjo ir renesanso tapytojai bei skulptoriai, kurie ėjo senovės klasicizmo pėdomis. Bet ir vėliau, kiekvieną kartą, kai atgyja antikinės dailės tradicijos, menininkai iš naujo grįžta prie žmogaus grožio temos. Ir jei nuo baroko laikų (ir ypač XIX a.) Vakarų Europos tapyba žymiai nukrypo nuo antikos nubrėžto kelio, tai šitas faktas, žinoma, nė kiek nenuvertina to, ką klasikinis menas buvo pasiekęs, ir visiškai nereiškia jo tendencijų klaidingumo. Tačiau iš to, kas buvo pasakyta, jau galima matyti, kad šita pažiūra, kuri natūralųjį grožį priešpastato meniniam grožiui, neturi objektyvaus pamato. Analizuojant pasirodo, kad natūraliojo grožio prigimtyje glūdi tie patys pradmenys, kaip ir meniniame grožyje, ir todėl tenka pripažinti, kad organinis grožis (vadinasi, ir žmogaus grožis) tėra ypatinga rūšis tos grožio idėjos, kuria remiasi ir meno kūryba. Keblumas kyla vien dėl to, kad grožio sąvoka vartojama nevienodai,— čia siauresne, čia platesne prasme. Iš tikrųjų natūraliai gražiais mes paprastai vadiname tokius objektus, kurie mums pasirodo kaip tam tikra savarankiška vienybė, galinti egzistuoti ir už meno ribų. Be to, grožio determinacija jiems taikoma, atsižvelgiant į dalykinę reikšmę. Vadinasi, šiais atvejais grožis suprantamas siauresne prasme, kuri apribojama, iš vienos pusės, objekto prigimties

(savarankiško egzistavimo tikrovėje), iš antros — jį apsprendžiančios dominantės (jo dalykinės reikšmės). Bet greta šitos grožio rūšies galimos ir kitos rūšys, besiskiriančios arba tais objektais, kuriuose jos įsikūnija, arba jas valdančiomis dominantėmis. Ir menui visi šie grožio pasireiškimai yra vienodos vertės. Todėl ir estetikoje, gvildenančioje grožio pradmenis, jis suprantamas platesne prasme. Bet paprastai kasdieniniame gyvenime žmogui pirmiausia krinta į akis natūralusis grožis ir apskritai grožis, susijęs su dalykine objekto reikšme, nes įprastam (praktiniam) sąmonės nusistatymui artimiausias yra tas daiktų ir fenomenų aspektas, kuris parodo, ką jie reiškia arba gali reikšti žmogui pačioje tikrovėje. Štai kodėl natūralusis grožis ir apskritai dalykinis grožis paprastai išskiriamas ir pripažįstamas grožiu tiksliąja žodžio prasme.

Dabar belieka išsiaiškinti klausimą: kokiu būdu menas gali vaizduoti biaurius daiktus, jei jo uždavinys yra kurti estetines vertybes, o estetinės vertybės sutampa su grožiu? Biaurumas yra grožio neigimas arba grožio stoka. Jis tesireiškia ten, kur galėtų būti grožis arba kur mes tikimės jį sutikti. Tiesa, kadangi grožis glūdi juntamojoje pasaulio prigimtyje, tai beveik kiekviename jutiminiame reiškinyje slypi vienas arba kitas „gražus" aspektas. Vienok šitas aspektas turi būti atrastas, pastebėtas; o pastebėti jį — tai suvokti jo vidinę sąrangą, jį apsprendžiančių komponentų santykius ir aspekto vienybę valdančias dominantes. Vadinasi, grožis gali būti priskiriamas daiktui tiktai atsižvelgiant į vieną arba kitą struktūrinį jo aspektą. Šita grožio priklausomybė nuo suvokiamo aspekto ir jo struktūros vienodai liečia ir grožio priešingybę — biaurumą. Ir neigiamai daiktas gali būti vertinamas vien turint galvoje tam tikrą apibrėžtą jo aspektą. Jis negražus (biaurus), jei organizuojamasis pradmuo, kuris tvarko komponentų savitarpio santykius, neišlaikytas ir nesuveda elementų (dalių) įvairumo į vieną raiškią visumą. Todėl sprendžiant apie estetinę meno kūrinio vertę, tenka visų pirma surasti tą siužeto aspektą, kurį menininkas sumanė atvaizduoti (užfiksuoti) savo kūrinyje. Nesuradus jo, nyksta ir pats estetinio vertinimo kriterijus. Kiekvieną raiškų aspektą atitinka ir ypatingas konkretus grožio arba biaurumo kriterijus.

Iš to aiškėja, kad absoliučią reikšmę grožis ir biaurumas įgauna tiktai tam tikro apibrėžto aspekto rėmuose. Keičiant aspektą, turi kisti ir vertinimo kriterijus arba požiūris. Tai, kas netinka vienam aspektui, gali tikti kitam, t. y. tapti momentu arba veiksniu, ne tik slopinančiu, bet ir stiprinančiu estetinį objekto ekspresyvumą. Tokiu būdu mene biaurumas gali būti panaudotas kaip *priemonė* estetiniam įspūdžiui sukelti, bet niekuomet jis nepasidaro meninės kūrybos tikslu. Ir todėl tas kompozicijos planas arba ta jos dalis, kur pasireiškia biaurumas, negali būti

pagrindiniu meno kūrinio momentu. Tie atvejai, kur grožio priešingybė atlieka estetinę funkciją, yra labai įvairūs. Jei, pavyzdžiui, tapytojas vaizduoja negražų žmogų, tai toks siužeto parinkimas gali būti motyvuotas tuo, kad dalykinės dominantės vaidmenį jis paskyrė ne organiniam grožiui, bet kurioms nors kitoms raiškioms veido ar figūros ypatybėms, kurios arba apibūdina rasės, tautos, luomo tipą, arba itin įsakmiai išreiškia individualų žmogaus būdą arba tam tikrą vidinę jo būseną (gudrumą, žiaurumą, geidulingumą, pyktį, pavydą, džiaugsmą, nusivylimą ir pan.). Grožio stoka čia gali būti esminiu veiksniu, prisidedančiu prie visos figūros ekspresyvumo. Bet būna ir tokių atvejų, kai kompoziciją valdo ne dalykinė figūros reikšmė, o kiti nedalykiniai komponentai, pavyzdžiui, kai tapytojui rūpi ne paties kūno darnumas, o nepaprastas spalvų derinys arba šviesos ir šešėlių žaidimas, atsirandąs tam tikromis apšvietimo aplinkybėmis kūno paviršiuje. Todėl suprantama, kad tie menininkai, kuriems svarbiausias dalykas iškelti dorojamos medžiagos arba vartojamų techninių bei vaizdavimo priemonių vertybes ir raiškumą, dažnai būna abejingi natūraliajam siužeto grožiui arba net vengia jo, bijodami, kad jis nustelbs ir nuslopins grynai „formalų", nedalykinį kompozicijos grožį. Pagaliau sudėtingoje meninėje kompozicijoje gali būti ir tokių dalių arba elementų, kurie, atskirai imami, estetiniu atžvilgiu yra neutralūs arba net neigiamos vertės, bet kurie vis dėlto priklauso vidinei kompozicijos sąrangai bei dinamikai. Jie atsveriami kitų dalių arba elementų ir taip su jais suderinti, jog sukuriama jų visuma įgauna itin įtaigų darnumą ir raiškumą. Tokią estetinę funkciją tam tikros kompozicijos ribose vienodai gali atlikti ir dalykinė (siužetinė) ir nedalykinė negrožybė: muzikoje — tonų disonansai, tapyboje — spalvų bei linijų raižumas, atskirų figūrų biaurumas, poezijoje — žodžių atžarumas arba metaforos, vaizduojančios šiurpulingus žmones, veiksmus, įvykius ir pan. Ir čia pasirodo, kad kontrastas yra viena iš veiksmingiausių estetinės dinamikos priemonių. Įvesdamas grožio priešingybę į savo veikimo sferą, menas nepaprastai išplečia ir pagilina kūrybines galimybes. Aiškiausiai tai liudija muzikos raida. Iškalbingas šio meno klestėjimas naujausiais laikais (pradedant nuo XVI—XVII a.) nebūtų buvęs įmanomas, jei kompozitoriai nebūtų išdrįsę kaskart daugiau plėtoti leistinų sąskambių (akordų) ribas ir naudotis net raižiausiais disonansais kaip muzikos raiškumo priemone. Bet ta pačia linkme rutuliojasi ir kiti menai (tapyba, poezija ir kt.). Komponavimo būdams diferencijuojantis ir skleidžiantis, tai, kas anksčiau buvo neigiamai vertinama ir likdavo už meno ribų, dabar įgyja teigiamą reikšmę ir panaudojama naujoms estetinėms vertybėms sukurti. Šitame procese reiškiasi savotiška grožio *dialektika*. Grožis gali

laisvai skleistis bei vystytis tik paneigdamas save, t. y. peržengdamas tą ribą, kuri jį skiria nuo negrožio. Bet tai nereiškia, kad toji riba visiškai išdildoma. Grožio ir biaurumo priešingumas jokiu būdu nenustoja griežtumo; jis pasidaro tiktai reliatyvus ir kintamas ne ta kiekybine prasme, kad biaurumas tereikštų žemesnį grožio laipsnį, o ta prasme, kad grožis pasijungia priešingybę, ima ją savo valdžion ir paverčia savo paties elementu arba dalimi. Tokiu būdu iš grožio paneigimo ir susijungimo su negrožiu gimsta aukštesnė ir turtingesnė grožio lytis. Ką tai reiškia, aiškinant meno vaidmenį kultūros gyvenime, pamatysime vėliau.

Suglaudus mūsų analizę, galima sakyti: biaurumo, arba negražumo, sąvoka vartojama dvejopai — *absoliučia* ir *reliatyvia* prasme. Pirmuoju atveju ji taikoma tiems objektams, kurie turėtų būti gražūs, bet grožio neturi, vadinasi, kurie palieka už grožio srities ribų. Antruoju atveju ji žymi tokias negrožybes, kurios, būdamos tam tikros visumos (kompozicijos) dalimis arba momentais, drauge su kitais elementais arba momentais sudaro ir apsprendžia estetinę šios visumos vertę. Šis skirtumas ne sutampa, o susikryžiuoja su skirtumu tarp biaurumo gamtos ir meno srityje.

8. GAMTOS GROŽIO SAVITUMAS

A. GAMTA — GROŽIO POTENCIJA

Tiksliau apibrėžę grožio ir jo priešingybės prasmę, grįžkime dabar prie natūraliojo (gamtos) grožio nagrinėjimo. Mes matome: struktūros atžvilgiu nėra esminio kokybinio skirtumo tarp natūraliojo ir meninio grožio. Gamta (organinė ir neorganinė) — visų estetinių vertybių šaltinis bei potencija; ir ne tik pasyvi potencija, suteikianti menininkui žalią, estetiniam formavimui tinkamą medžiagą, bet ir *aktyvi potencija,* kuri pati sudaro neribotą estetinių formų ir struktūrų įvairumą. Išskyrus muziką ir architektūrą, visos kitos meno šakos vaizduoja tai, kas gali atsirasti vienu arba kitu būdu gamtoje, arba mažų mažiausia jų kūryba remiasi tais duomenimis, kuriuos menininkai randa ir stebi aplinkiniame pasaulyje. Štai kodėl tūlas dailininkas laikosi natūralistinės pažiūros į meną. Nusimanydamas, kad jo kūryba maitinama juntamojo pasaulio reiškinių, jis pripažįsta gamtą savo vadovu bei mokytoju. Kas mokąs matyti ir stebėti, tas mokąs ir kurti. Jis atgaminąs vien tai, ką yra atradęs ir suvokęs gamtoje. Antra vertus, kiti menininkai tvirtina, jog gamta jiems nieko neduoda; jiems rūpį tiktai įkūnyti jutiminėje medžiagoje tuos

vidinius vaizdinius, kurie kyla iš jų sielos gelmių. Iš dalies toks nuomonių priešingumas priklauso nuo stilistinių pakraipų skirtumo: daiktų ir reiškinių aspektas, atgaminamas meno kūriniuose, gali būti artimesnis tikrovei arba ne taip artimas ir net tolimas jai, t. y. tam aplinkinio pasaulio vaizdui, kuris viešpatauja realiame mūsų gyvenime. Sprendžiamąją reikšmę čia turi menininko individualybė, jo temperamentas ir bendra kūrimo būdų linkmė: ar jam pirmiausia rūpi atvaizduoti objektyvią paties daikto prigimtį, ar surasti tinkamiausią išraišką savo subjektyviems, gamtos sukeltiems įspūdžiams (objektyvioji ir subjektyvioji linkmė meno kūryboje). Bet iš esmės abi minėtosios pažiūros teisingos ir nušviečia tą pačią dalykų padėtį iš priešingų pusių: pirmoji pabrėžia meno kūrybos priklausomybę nuo gamtos ir estetinį gamtos potencialumą (pasyvia ir aktyvia prasme), antroji iškelia kūrybinio proceso savaimingumą, jo sugebėjimą atrinkti tinkamą aspektą, aktualizuoti ypatingą jo raiškumą ir suteikti jam savarankišką egzistavimą.

B. GAMTOS GROŽIO REALUMAS

Tačiau, jei gamtos grožis ir valdomas tų pačių pradmenų, kuriais pagrįstas meno grožis, jo sukeliamas įspūdis pasižymi tam tikru savitumu, kurio mes nerandame meno kūriniuose. Ir šitas įspūdžio savitumas turi objektyvų pamatą. Iš tikrųjų, jei gamta būtų tiktai pasyvi estetinių vertybių potencija, tai tektų manyti, kad kiekvienas grožis, vis tiek, ar jis natūralus, ar meno sukurtas, esąs subjektyvios kilmės, kad jis, taip pat kaip ir technikos gaminiai,— žmogaus kūrybinių jėgų padaras. Šiuo atveju gamtos reiškiniai tebūtų žalia medžiaga, kurią žmogus tvarko bei formuoja pagal jo prigimtyje glūdinčias normas arba principus; ir gamtos grožis kiltų iš to, kad tam tikrose palankiose aplinkybėse mes sugebame išorinio pasaulio duomenis suvesti į tokią vaizdžią vienybę, kuri atitinka mūsų estetinius reikalavimus. Vienok gamta pasirodo esanti ne tik pasyvi, bet ir aktyvi grožio potencija. Ji įkūnija savyje daug daugiau estetinių vertybių, negu galima būtų spėti, jei natūralusis grožis būtų tiktai atsitiktinis, t. y. jei jis atsirastų iš atsitiktinio aplinkybių susiklostymo. Šitas faktas leidžia mums pripažinti, kad grožis nesvetimas gamtai, kad jis įsikerojęs juntamojo pasaulio sąrangoje ir reiškiasi natūraliojo grožio pavidalu. Žodžiu, gamtoje grožis yra *objektyvus,* jis susijęs su pačia tikrove, ir kaip tik šitas realumas suteikia jam ypatingą svorį ir reikšmingumą. Nors vertybių vertingumas savo esme nepriklauso nuo realybės, tačiau kiekviena vertybė esti būties vertybė ir įsigali tiktai

tikrovėje. Grožis, taip pat kaip ir dorumas, nenustoja vertybės pobūdžio, nors ir niekuomet nebūtų tobulai realizuotas. Todėl vertybės realizavimasis pats yra vertingas, jisai yra gėrybė. Tai galioja ir estetinėms vertybėms. Jos vienodai įsikūnija ir gamtos reiškiniuose, ir meno kūriniuose. Tačiau čia yra ir reikšmingas skirtumas. Natūraliajame grožyje estetinė tikrovė sutampa su realia tikrove. Gražus yra pats realus objektas. Mene taip yra ne visuomet. Estetinės tikrovės sutapimo su realybe čia gali ir nebūti. Architektūros kūriniai, pavyzdžiui, patys yra realūs, t. y. gražūs yra patys realūs pastatai (rūmai, bažnyčios). Bet tapyboje ir apskritai vaizduojamajame mene grožis realizuojamas ne ta pačia prasme, ne tame pačiame plane, kaip gamtoje arba architektūroje. Čia grožis įsikūnija sukurtame objekto vaizde, o ne pačiame realiame objekte. Ir jei mes gražiu laikome paveikslą, t. y. tam tikrą realų daiktą, tai pirmiausia todėl, kad tai, ką jis vaizduoja, yra gražu. (Žinoma, ir pats paveikslas, kaip paveikslas, gali būti laikomas gražiu, bet šiuo atveju jis vertinamas, atsižvelgiant į tai, kas jis yra, o ne į tai, ką jis vaizduoja, ne į jo „siužetą".) Šita vaizduojamojo meno ypatybė,— tai, kad estetinių vertybių realizavimas ir atgaminamajam objektui nesuteikia realybės ir kad todėl grožis čia nėra realaus daikto grožis,— jokiu būdu negali būti laikoma trūkumu. Tai reikštų vaizduojamajam menui kelti reikalavimus, kurie prieštarauja jo esmei, jo paskirčiai. Vis dėlto negalima neigti to fakto, kad natūralusis grožis įgauna mums ypatingą ir savitą vertę kaip tik todėl, kad čia estetinė tikrovė tiesiog sutampa su pačia realybe, t. y. su tikrove, kurioje mes gyvename ir veikiame.

C. ŠIO REALUMO REIKŠMINGUMAS

Tiesa, pats grožis nepriklauso nuo to, kur jis reiškiasi: meno kūrinyje ar gamtos padare, žmogaus išvaizdoje ar tapytojo nupieštame jo atvaizde. Grožio vertingumas palieka tas pats bet kuriame realizavimo plane. Vertinant daiktus ir reiškinius grynai estetiniu atžvilgiu, natūralusis grožis nepasirodys vertingesnis už jo atvaizdą meno kūrinyje. Bet estetinis požiūris, atskirai imamas, yra vienašališkas. Jis nesugeba aprėpti visų būties aspektų ir pasireiškimo būdų, visų žmogaus gyvenimo santykių su aplinkiniu pasauliu. Ir todėl jis nepaiso tikrovės planų skirtumo. Kas viską matuoja estetiniu matu, tam ir svarbiausias gyvenimo įvykis tėra reginys, galįs jam suteikti estetinę pramogą. Tatai neabejotinas faktas: kai tik menas visiškai nutraukia ryšį su kitomis gyvenimo sritimis arba

pusėmis ir nepaiso kitų būties vertybių, jis anksčiau arba vėliau išsigimsta ir netenka savo gilumo ir universalumo.

Todėl menui ir apskritai tikram, nieku nesuvaržytam grožio suvokimui svarbiausias dalykas — nenustoti gyvo kontakto su visu tuo, kas žmogaus egzistavimui reikšminga ir apsprendžia jo gyvenimo turinį ir kryptį. Bet, nagrinėjant tokį kontaktą, negalima nesiskaityti su tikrovės planų skirtumais, su tuo faktu, kad objektyvusis tikrovės planas turi pirmenybę prieš kitus tikrovės planus, kad jam vienam priklauso realumo svoris tiksliąja prasme ir kad subjektyvūs tikrovės planai (sukurti mąstymo, vaizduotės) vertinami tik pagal tai, ką jie reiškia ir duoda realiajam gyvenimo planui. O jeigu taip, tai gamtos grožis pasidaro mums itin reikšmingas bei vertingas kaip tik dėl to, kad jis išauga iš pačios realybės.

Ir, be to, — tai reikia pabrėžti, — gamtos grožis išauga iš realybės, kuriai priklauso pats žmogus, kurioje įsišaknijęs jo „aš", jo asmenybė. Gamtos grožis savitu būdu suartina žmogų su visu organiniu ir neorganiniu pasauliu, su visa jo socialine aplinka, nes leidžia jam nujausti bei nuvokti savo giminingumą su tuo, kas yra realu. Jei grožis realizuotųsi tiktai žmogaus dirbiniuose ir jei gamtos grožis būtų sukuriamas vien suvokimo akto, vadovaujamo tų normų ir principų, kuriuos menininkas deda kūrinių pagrindan, tai žmogus būtų *vienintelis* grožio kūrėjas ir toks sugebėjimas skirtų ir nutolintų jį nuo viso nežmogiško pasaulio. Tada gamta ir estetiniu atžvilgiu tebūtų jam tai, kas ji yra technikai: žalia, formai abejinga medžiaga, kuri gali būti apdirbama pagal žmogaus sumanymus. Bet iš tikrųjų natūralusis grožis veikia mus kaip tik priešingu būdu. Gėrėdamiesi juo, mes nepasitraukiame į savo žmogiškos individualybės vienatvę, bet išeiname už siaurų savo „aš" ribų ir dalyvaujame aplinkinio pasaulio gyvenime, tam tikru būdu savindamiesi tą būties turtingumą ir intensyvumą, kuris pasireiškia peizaže, gamtos reiškiniuose, organizmo pavidale ir kitose natūraliose grožybėse.

Kai kurie XVII ir XVIII a. anglų filosofai, kurie pirmutiniai atkreipė dėmesį į subjektyvią (psichologinę) estetinio įspūdžio pusę, manė, kad savotiškas grožio emocinis tonalumas kyląs iš simpatijos jausmo. Gražiais mes laikome tuos objektus, kurie mums ne tik malonūs, bet ir sukelia mumyse užuojautą ir įgalina įsijausti į ypatingą jų būseną. Šita teorija klaidinga dviem atžvilgiais. Pirma, ji išleidžia iš akių objektyvią grožio pusę ir neaiškina, koks turi būti objektas, kuris įteigia mums simpatiją. Antra vertus, toli gražu ne kiekvienam objektui, kuriam mes jaučiame simpatiją, mes priskiriame estetinę vertę. Vienok šiai teorijai nestinga ir tam tikro faktinio pamato. A. Šeftesberis teisingai pastebėjo,

kad natūraliojo grožio suvokimas lydimas tam tikro ypatingo simpatijos jausmo; bet šitas jausmas nėra grožio priežastis, jis tiktai įeina į estetinį įspūdį ir įeina kaip tik dėl to, kad suvokta grožybė yra reali, realaus pasaulio reiškinys, liudijąs apie žmogaus ne tik fizinės, bet ir dvasinės prigimties vidinį sąryšį su juntamąja gamta ir apie jų vieningumą. Būtų klaidinga manyti, einant minėtų filosofų pėdomis, kad užuojauta, gimstanti iš natūraliojo grožio žavingumo, sutampa su moraliniu jausmu apskritai ir gali būti vienintelis žmogaus dorovės pamatas. Šitas simpatijos jausmas dar nieko nesako apie gėrio ir blogio skirtumą. Vis dėlto teisinga, kad jis sukuria palankias aplinkybes doroviniam nusistatymui atsirasti, bet ne daugiau. Kol šitas jausmas tiesiog susijęs su grožio įspūdžiu, jis nukreiptas tik į juntamą objekto išvaizdą ir ties ja sustoja. Vienok tai nė kiek nemažina jo intensyvumo ir veiksmingumo, nes jo jutiminis pamatas gana platus. Jis maitinamas ne tik regėjimo įspūdžių, bet ir visų kitų išorinių pojūčių (lytėjimo, uoslės, skonio, temperatūros jutimų ir kt.) duomenų ir jų organiškų atgarsių mūsų kūne. Todėl jautrumas gamtos grožiui glaudžiai susijęs su savo kūno jutimu, su kūniniu savijautos komponentu [34]. Jausdami, kaip mūsų kūnas atsiliepia į gamtos grožį, mes suprantame esą artimi gamtai ir dalyvaują jos gyvybės ritme, mes ne tik regime grožį, bet ir patiriame, pergyvename jį. O kadangi šitas jausmas žadinamas kaip tik grožio, tos absoliučios ir su niekuo nesulyginamos vertybės, tai gamta, kuri apima ir patį žmogų, atrodo kaip kažkas dieviška. Iš to suprantama, kad vienas galingiausių panteizmo motyvų yra gamtos grožis ir kad ypač tie menininkai ir poetai, kurių kūryba įkvėpta gamtos kontempliacijos, buvo linkę į panteistinę pasaulėžiūrą.

Taip pat galima suprasti, kad nepaprastas natūraliojo grožio įspūdingumas padarė lemiamą įtaką ir tam tikroms vaizduojamojo meno srovėms. Mes jau minėjome natūralistinį realizmą, reikalaujantį, kad menas visuomet sektų gamtos pavyzdžiu. Bet ir romantizmui, kuris visai kitokiu būdu žiūri į meno esmę ir uždavinius, gamtos grožis ir ypač jo realumas pasidaro itin reikšmingas, nors jis juntamąją tikrovę telaiko tik reiškinių pasauliu, už kurio slypi aukštesnė ir tikresnė būtis. Grožis, kurį mes randame, tinkamai nusistatę, visur: ir gamtoje, ir žmogaus gyvenime,— atveria mums akis į šitą tobulesnę realybę; grožiui tarpininkaujant, ji pasireiškia ir tame žemesniame tikrovės būties plane, kuriame vyksta žemiškasis žmogaus gyvenimas. Todėl tikrasis menas, pasak romantikų, neatitolina žmogaus nuo realybės, nenugramzdina jo į neįvykdomų svajonių bei prasimanymų pasaulį; jo uždavinys kaip tik priešingas: kurdamas grožį, jis turi susilieti su pačiu

gyvenimu, transformuoti arba pakeisti jį ir tokiu būdu pakelti į aukštesnę būties sferą. Mes ne tik matome grožį, bet ir patiriame, pergyvename jį.

Šita romantinė grožio koncepcija nebetelpa grynos estetikos (kaip grožio teorijos) rėmuose. Ji mėgina nušviesti grožio vaidmenį žmogaus ir viso pasaulio gyvenime ir tuo iškelia problemą, kurioje estetika susiduria su kitomis filosofijos disciplinomis, ypač su etika.

D. KAIP REIKIA SUPRASTI GAMTOS GROŽIO REALUMĄ?

Tačiau ir neliečiant anos problemos, vienas klausimas dar reikalingas išaiškinimo: kaip turime suprasti natūraliojo grožio realumą? Ar taip, kad jis realus ta pačia prasme, kaip ir objektas, kuriame jis įsikūnija, vadinasi, kad jis visiškai nepriklauso nuo suvokimo akto ir egzistuoja savarankiškai, nors ir niekas niekuomet jo nematytų ir nesuvoktų? Norint išsiaiškinti šitą klausimą, reikia visų pirma prisiminti, kad grožis prieinamas tiktai tam tikram specifiniam sąmonės nusistatymui. Kaip spalvas ir šviesos atmainas gali suvokti tiktai akis, t. y. organas, sugebąs priimti šviesos spindulių jaudiklį ir reaguoti į jį, taip ir sąmonė pasidaro jautri grožiui vien tada, kai ji kontempliatyviai nusistačiusi. Tačiau iš to, kad spalvos suvokiamos tik šviesai pritaikyto organo, negalima spręsti, kad spalvose mums nepasireiškia tam tikros išorinio pasaulio savybės ir kad regėjimo įspūdžiai teduoda mums žinių tiktai apie specifinį mūsų kūno (nervų sistemos) susijaudinimą.

Taip pat mes neturime teisės, atsižvelgdami į estetinių įspūdžių priklausomumą nuo kontempliatyvaus sąmonės nusistatymo, tvirtinti, jog grožis sukuriamas paties kontempliacijos akto ir priskiriamas pačiam objektui tik todėl, kad estetinė sintezė vyksta nesąmoningai. Estetinis įspūdis vienu arba kitu būdu visuomet pagrįstas mus veikiančia objekto struktūra arba tam tikru šios struktūros aspektu. Bet, antra vertus, spalvų (arba kitų išorinių jutimų) objektyvumas nereiškia, kad jos pačios egzistuota kaip spalvos ir už suvokimo akto ribų. Jis tiktai leidžia mums tvirtinti: žmogaus kūnas, ypač jo nervų sistema, taip organizuota, kad tie fiziniai procesai, kuriuos fizika apibūdina kaip tam tikrą apibrėžtą spinduliuotos energijos rūšį, jam pasirodo spalvų ir šviesos atmainų pavidalu. Kokius jutimus šviesos spinduliai sukelia kitokios organizacijos būtybėse, ar jie panašūs į mūsų regėjimo įspūdžius, mes nežinome. Šiaip ar taip, jutiminės kokybės, iš kurių susideda išorinio pasaulio vaizdas, sąlygojamos žmogaus kūno struktūros. O kadangi grožis pasireiškia

išorinių objektų jutimine išvaizda, tai šiuo atžvilgiu ir estetiniai įspūdžiai neatskiriamai susiję su mūsų psichofizine organizacija.

Vienok analogijos su specifinėmis jutimų kokybėmis dar nepakanka ypatingam grožio realumui arba objektyvumui apibūdinti. Išorinio daikto kietumas arba svoris, jo sugebėjimas spinduliuoti šviesą arba ją atmušti ir įsiurbti spindulius — visa tai yra fizinės realybės, vienodai veikiančios ir mūsų, ir bet kurį kitą kūną. Jų poveikį galima stebėti ir tada, kai jos tiesiog nesukelia mumyse jokių įspūdžių, būtent, jų sukeltuose pakitimuose kituose daiktuose arba reiškiniuose. Bet grožis nėra fizinė savybė, nors ir pasireiškia fiziniuose reiškiniuose. Jisai negali būti fizinio pakitimo priežastis. Jis teveikia vien subjektą, sugebantį justi, t. y. gauti jutiminius įspūdžius iš aplinkos ir suvokti juos kaip savarankiškai egzistuojančius objektus (daiktus, procesus), priklausančius tam pačiam erdvės ir laiko valdomam pasauliui. Toks vienintelis subjektas, kiek mes žinome, yra žmogus, ir todėl vien žmogui grožis prieinamas. Augalas, vabzdys, gyvulys, kad ir gražiausias, nieko nenusimano apie savo grožį, grožis jam nieko nereiškia, visiškai neįeina į jo egzistavimo sferą. Kad grožis pasirodytų ir įsigalėtų, reikalingas sąmoningas subjektas ir, be to, subjektas, galintis atsidėti kontempliacijai. Šiuo atžvilgiu ir natūraliojo grožio realumas ir objektyvumas neatskiriamas nuo žmogaus egzistavimo. Jis priklauso tam pasaulio aspektui, kuris įgyja realumą (aktualizuojamas) tiktai žmogaus dėka. Kadangi pats žmogus yra pasaulio padaras ir dalyvauja jo gyvenime, tai galima sakyti: tiktai žmoguje pasaulis įsąmonina savo grožį, savo estetines potencijas. Žmogus ne tik pats kuria grožį, kartu jis atlieka funkciją to organo, kurio dėka pasaulis suvokia savyje glūdinčias estetines vertybes.

V SKYRIUS
MENO KILMĖ

1. PRIMITYVIOJO MENO RYŠYS SU KITOMIS KULTŪROS SRITIMIS

Nagrinėjant meno kilmę, tenka išaiškinti klausimą, kokios buvo tos išorinės aplinkybės ir tie vidiniai veiksniai, kurie sužadino žmogaus meninę kūrybą ir įgalino jį gėrėtis savo kūrinių grožiu. Grožis, kaip matėme, teprieinamas tik kontempliatyviam sąmonės nusistatymui, nukreiptam į jutiminę daikto arba reiškinio sąrangą. Estetinei kontempliacijai pati toji sąranga esti raiški ir dėl savo raiškumo įgauna ypatingą savarankišką vertę. Kokiu gi būdu ir iš kur galėjo atsirasti toks sąmonės nusistatymas, kuris iš esmės skiriasi ir nuo sąmonės nusistatymo, vyraujančio praktiniame gyvenime, ir nuo tos jos linkmės, kuri apsprendžia mokslinį pažinimą? Iš pradžių (primityviojo žmogaus, vaiko) sąmonė atlieka grynai gyvybinę (biologinę) funkciją; ji glaudžiai susijusi su pagrindiniais organizmo instinktais; išplėsdama ir tikslindama jų veiklą, sąmonė pavaduoja tuos įgimtus motorinius automatizmus, kuriais apsiriboja gyvybės savaimingumas žemesniuosiuose organizmuose. Ji leidžia ar tai primityviajam žmogui, ar vaikui orientuotis aplinkiniame pasaulyje, vis tobuliau prisitaikyti prie išorinių aplinkybių ir elgtis, tikslingai naudojantis praeities patyrimu. Aišku, kad pirminis sąmonės nusistatymas nėra palankus nei estetinei, nei teorinei kontempliacijai, ir todėl meno kūryba, taip pat kaip ir pažinimas, pradžioje nesudaro atskiros savarankiškos žmogaus veiklos srities, o pamažėle išauga iš praktinių gyvenimo poreikių. Šiuo atžvilgiu mes meno ir mokslo raidoje susiduriame su tam tikru lygiagretiškumu. Antai astronomija kilo iš astrologijos, pagrįstos natūralinės religijos pažiūra į pasaulį. Iš dangaus šviesulių žmonės spręsdavo apie dievų nusistatymą jų atžvilgiu ir vildavosi sužinoti, koks likimas jiems yra skirtas. Bet kartu astronomijos žinios tarnavo ir kasdieniniams reikalams: stebėdami kintamą žvaigždžių padėtį danguje, jūrininkai jau seniausiais laikais orientuodavosi savo pavojingose kelionėse.

Panašiu būdu geometrija atsirado iš geodezijos (žemės sklypų matavimo), mechanika — iš statybos ir t. t. Jei pažvelgsime į primityvųjį meną, tai rasime, kad visos jo apraiškos (skulptūra, tapyba, paišyba, architektūra, muzika, poezija, choreografija, vaidyba, kūno papuošalai) yra glaudžiai susipynusios su religiniu kultu ir žmogaus praktine veikla. Pirmykštėje religijoje viešpatauja magija, ir magijos yra kupina visa primityviųjų žmonių buitis. Dvi pagrindinės ypatybės apibūdina magišką pasaulėžiūrą: 1. Visi gyvenimo įvykiai ir visų gamtos reiškinių eiga vyksta ne pagal tam tikrus būtinus dėsnius, o priklauso nuo tam tikrų dvasių, demonų arba dievybių nuožiūros, kurie gali būti palankiai arba priešiškai nusistatę žmonių atžvilgiu. 2. Žmogus sugeba veikti tųjų dvasių arba demonų valią, palenkti juos į save, atitinkamai elgdamasis su tais daiktais arba reiškiniais, kurie tam tikru paslaptingu būdu susiję su demonais arba dievybėmis ir kuriuose glūdi jų galia. Šiuo tikėjimu grindžiamos primityviai religijai būdingos magiškos apeigos ir vadinamasis fetišizmas, priskiriąs tam tikriems daiktams magišką sugebėjimą apsaugoti jų savininką nuo piktųjų dvasių arba žmonių įtakos arba pajungti juos savo valdžiai. Tokie fetišai gali būti tarp kitko ir demonų, žmonių arba gyvulių statulos ir atvaizdai (piešiniai). Panašią reikšmę, matyti, turėjo ir kūno puošimas visokiais amuletais ir tatuiravimu. Tatai — magiški ženklai, sujungią visus giminės narius ir laiduoją jiems tam tikrų galingų dvasių pagalbą. Taip pat su religiniu kultu ir magija buvo susijusios muzikos ir poezijos kai kurios atmainos: dainos, rečitatyvai arba šiaip ritmizuoti ir rimuoti posakiai, kurie lydėjo primityviųjų (pirmykščių) žmonių magiškas apeigas ir kuriais jie apvilko bei išreiškė savo maldas, užkeikimus, burtus ir kerėjimus. Pagaliau kaip magijos priemonės buvo ir šokiai, žaidimai bei vaidinimai, dažniausiai tam tikrų realių ir reikšmingų veiksmų mėgdžiojimai, kurie turėjo priversti demonus arba dievybes suteikti pagalbą giminės darbams, kėslams arba žygiams. Bet kartu visi šie pirmykščio meno kūriniai atlikdavo ir kitą praktinę funkciją: kariški žaidimai, šokiai ir dainos turėjo pakelti karių nuotaiką ir įkvėpti jiems drąsumo bei šaunumo. Darbo dainos, pabrėždamos ir tvarkydamos ritminę judesių eigą, skatino į darbą ir didino jo vaisingumą. Vėl šiek tiek kitokios reikšmės buvo epinės poezijos pradmenys, pasakos, padavimai ir mitai. Juose susikristalizavo tos žinios, kurias ilgainiui įgijo primityviųjų žmonių kolektyvai (giminės, gentys, tautos) ir kurios besiplėtodamos pereidavo iš vienos kartos į kitą. Epiniuose padavimuose buvo išlaikomos pirmykštės istorinės žinios, atminimai apie tautos arba giminės praeitį, apie protėvių žygius ir nuotykius. Kiti mitai yra labiau filosofinio pobūdžio: juose mes randame pirminius

mėginimus išaiškinti pasaulio atsiradimą arba įkūrimą, jo fizinę ir moralinę santvarką, žmogaus likimą ir panašius dalykus. Pagaliau pasakose primityvusis žmogus užfiksavo atsiminimus apie vieną arba kitą nuostabų gyvenimo atsitikimą, apie jo buityje svarbų vaidmenį vaidinančių gyvulių būdą, įpročius ir santykius su žmonėmis arba pavaizdavo sveiko proto ir praktinės išminties patarimus bei taisykles.

Beveik visais nurodytais atvejais svarbiausias meno kūrybos variklis buvo ne atskiro asmens, o visuomenės interesai bei poreikiai.

Individas jaučiasi pirmiausia esąs kolektyvo, kurio gyvenime jis dalyvauja, narys, ir todėl jam ypač rūpi, kad jo išreiškiamos psichinės būsenos rastų atbalsį kituose kolektyvo nariuose ir kad jis pats atitinkamu būdu atsilieptų į visuomenės veiklą ir nuotaiką. Bet, antra vertus, kaip tik dėl to jam ne tik brangus vieningumas su savo kolektyvu; kartu jis nori ir pasižymėti savo išore, kad patiktų kitiems ir padarytų malonų arba įtaigų įspūdį. Tokiu būdu kūno papuošimai ir drabužių įvairumas bei margumas įgauna ypatingą vertę. Šiuo atveju, rodos, jau pasireiškia tam tikras estetinis momentas, kuris nėra pajungtas išoriniam tikslui; juk papuošalai buvo branginami ne dėl praktinės reikšmės. Be to, kultūrai žengiant į priekį ir pažinimui plečiantis bei tikslėjant, magijos vaidmuo žmogaus gyvenime vis mažėja. Todėl ir magiška tatuiravimo ir kitų papuošimų reikšmė ilgainiui buvo užmiršta ir jiems išliko tik viena paskirtis — gražinti kūną, kelti jo įspūdingumą. Tačiau išvesti visas meno kūrybos rūšis iš palinkimo puoštis — neįmanoma. Todėl mokslininkai, kurie nagrinėjo meno kilmę, stengėsi surasti bendresnį pradą, kuris vienodai tiktų visoms meno šakoms ir galėtų išaiškinti, kaip iš praktinio sąmonės nusistatymo gimsta estetinis.

2. MĖGINIMAI AIŠKINTI MENO KILMĘ IŠ BENDRŲ PSICHOLOGINIŲ PRINCIPŲ. TŲ AIŠKINIMŲ KRITIKA

Kultūros raidoje ir diferencijavimesi pastebimas tam tikras dėsningas procesas, kurį V. Vuntas pavadino *tikslų heterogonija*, o kiti autoriai — vertybių perkėlimu. Tatai reiškia: tie daiktai ir veiksmai, kurie iš pradžių tebuvo tik priemone tam tikram tikslui pasiekti arba vienam kitam poreikiui patenkinti, ilgainiui įgauna ypatingą vertę ir iš priemonių, priklausančių nuo jiems išorinio tikslo, pavirsta savarankiškomis gėrybėmis. Dažniausiai toks vertybių perkėlimas pastebimas tais atvejais, kai numatytas tikslas negali būti tiesiog pasiekiamas ir reikalauja ilgesnės

paruošiamosios veiklos. Ta vertė, kurią įgauna šioji veikla, vadinama funkcionaline. Antai rankų darbas, kuriuo gaminamas tam tikras naudingas daiktas, arba kuris nors kitas verslas, siekiąs praktinio tikslo, pats pasidaro malonus bei suteikia pasitenkinimo ir neatsižvelgiant į galutinį rezultatą. Panašiu būdu ir gimnastika arba sportas, kuriuo žmogus ėmė užsiiminėti dėl sveikatos arba kurių nors praktinių sumetimų, pamažėle tampa savarankiška vertybe ir yra lydimas malonumo jausmo. Visais šiais atvejais pats veiklumas yra teigiamai vertinamas. Kaip giliai palinkimas į aktyvumą įsikerojęs žmogaus psichologinėje prigimtyje, parodo vaikų žaidimai. Pasitenkinimas, kurį jie sukelia vaikui, yra pirmiausia grynai funkcionalinio pobūdžio. Bet būna ir tokių atvejų, kur savarankiška vertė priskiriama ne pačiai veiklai, o veiklos rezultatui, nors jis savo esme tėra tiktai priemonė pageidaujamam tikslui pasiekti. Pavyzdžiui, šykštuoliui pinigai pasidaro vertingiausia gyvenimo gėrybė, jis visiškai pamiršta, kad pinigai vertingi vien tiek, kiek įgalina įsigyti vieną arba kitą reikalingą gėrybę.

Ar tikslų heterogonija (vertybių perkėlimas) gali išaiškinti ir grynojo mokslo bei meno atsiradimą? Nėra abejonės, kad mokslinio pažinimo ir meninės kūrybos raidoje funkcionalinis pasitenkinimas vaidina labai žymų vaidmenį. Ne tik tiesos pasiekimas, bet ir pats tiesos ieškojimas patraukia žmogų ir ragina jį pašvęsti pažinimo veiklai visas savo jėgas. Taip pat ir pats kūrimo procesas, o ne tik jo rezultatas iš pat pradžios yra lydimas funkcionalinio pasitenkinimo, žadinančio tolesnį kūrybinių užsimojimų augimą ir plėtojimąsi. Šiuo atžvilgiu menas iš tikro yra giminingas žaidimui ir, kaip pamatysime vėliau, esminės kūrybos proceso ypatybės iš dalies apsprendžia ir meninio kūrinio sąrangą. Vienok ir mokslo, ir meno srityje vertinamas ir pats rezultatas nepriklausomai nuo pasitenkinimo, kurį suteikia proto arba kūrybinės vaizduotės veikla. Kai dėl pažinimo, tai toks paties rezultato vertinimas suprantamas iš pagrindinės jo gyvybinės reikšmės, iš jo naudos organizmui (subjektui). Paties gyvenimo poreikiai verčia pažinimą plėstis, turtėti ir pagaliau pavirsti teoriniu pažinimu, t. y. ne tik tenkinti esamuosius poreikius, bet ir numatyti ateitį, tai, kas gali būti arba įvykti pagal bendrą bei dėsningą daiktų arba reiškinių sąryšį. Vadinasi, teorija, teorinis žinojimas tampa būtina praktinio žinojimo plėtojimosi sąlyga ir tuo pačiu užsikariauja daugmaž savarankišką vertę. Žodžiu, iš pažinimo vaidmens žmogaus gyvenime galima suprasti, kodėl ilgainiui pati objektyvi tiesa buvo pripažinta autonomine vertybe — nes ir abstrakčiausia mokslinė teorija nenustoja ryšio su gyvenimo poreikiais, joje slypi viena arba kita praktinio pritaikymo galimybė. Meno padėtis šiuo atžvilgiu visai kitokia.

Pats grožis neturi jokio vidinio ryšio su naudingumu. Juo teisingesnė teorija, tuo labiau ji gali būti panaudota praktiniams tikslams. Tatai neabejotina. Bet jokiu būdu negalima tvirtinti, jog gražesnis daiktas tuo pačiu esąs ir naudingesnis. Todėl ir visi tie gyvenimo poreikiai, kuriuos tenkina primityvaus meno kūryba, negali mums išaiškinti grožio savarankiško kriterijaus atsiradimo. Tam klausimui spręsti nepakaks ir nurodymų į tą bendrą psichinį dėsningumą, pagal kurį žmogus, lygiai kaip ir aukštesnieji gyvuliai, savo vidinį susijaudinimą arba emocinę būseną linkęs išreikšti išoriniu būdu — gestais, mimika, garsais bei žodžiais. Tiesa, ir meninė kūryba priklauso nuo šito bendro psichinio gyvenimo ypatumo. Taip pat neginčijama, kad pasitenkinimas, lydįs kūrimo procesą, iš dalies grindžiamas tuo palengvėjimo ir malonumo jausmu, kuris kyla, vidinei įtampai atsileidžiant išorinio pasireiškimo metu. Tai ypatinga rūšis funkcionalinio pasitenkinimo, sukeliamo instinktyvaus jausmų bei afektų išsiliejimo į kūno judesius. Vienok pačiame šitame emocijų reiškimesi nėra jokios estetinės vertės. Jis pasidaro estetiškai vertingas tik tada, kai atitinka tam tikrus ypatingus reikalavimus, kurie negali būti išvesti iš pačios reiškimosi eigos ir nepriklauso nuo kokybinio reiškiamų jausmų pobūdžio arba intensyvumo. Atseit, meno kilmei išaiškinti nepakanka ir emocijų reiškimosi. Tai būtina, bet nepakankama meninės kūrybos sąlyga. Atsižvelgiant į didelį atskirų meno šakų skirtingumą ir dorojamosios medžiagos, ir dorojimo būdo atžvilgiu, būtų, gal būt, per drąsu manyti, kad galima surasti bendrą jų atsiradimo pradmenį, teanalizuojant vien primityviojo žmogaus psichiką. Tinkamesnis ir atsargesnis bus, rodos, kitas kelias: nagrinėjant atskiras meno šakas, pažiūrėti, ar jų pradmenyse reiškiasi koks nors visiems bendras dėsningumas.

3. VAIZDUOJAMOJO MENO ATSIRADIMO STIMULAI

A. PAMĖGDŽIOJIMO INSTINKTAS

Mes pradėsime analizę nuo vaizduojamojo meno. Čia jau priešistorinėje epochoje mes randame dvi skirtingas dailės rūšis: iš vienos pusės, gyvulių ir žmonių atvaizdus (statulas, padarytas iš kaulo, rago, molio arba akmens, ir piešinius), pasižyminčius nuostabiu tikslumu ir gyvumu; iš antros pusės, ornamentus, puošiančius žmogaus kūną, arba visokius praktinės vartosenos daiktus: rakandus, padargus, ginklus ir pan. Todėl skiriami du priešistorinės dailės stiliai: *natūralistinis* ir *ornamentinis*.

Katras iš jų atsirado anksčiau, tai ginčijamas klausimas, ir vargu ar jis bendra forma gali būti galutinai išspręstas. Šiaip ar taip, aišku, kad šių dviejų dailės formų kilmė nevienoda: pradžioje jos neturi nieko bendro ir vystosi viena nepriklausomai nuo kitos. Natūralistiniam stiliui atstovauja Pietų Prancūzijoje, Ispanijoje ir Afrikoje atrasti piešiniai ir statulos, kurie priklauso vadinamajam paleolitiniam periodui, kai primityvusis žmogus gyveno urvuose ir vertėsi medžiokle.

Pirmas klausimas, kurį mums iškelia šita primityvioji dailė, yra toks: kas gi yra tas akstinas, kuris paskatina primityvųjį žmogų piešti, lipdyti, drožinėti, kalti? Magiškos apeigos ir kerėjimai mums teišaiškina tiktai tą reikšmę, kurią jis priskyrė savo kūriniams. Bet jie neleidžia suprasti, iš kur atsirado pats palinkimas piešiant arba lipdant atvaizduoti gyvulius ir žmones, kokia žmogaus prigimties ypatybė yra atvaizdavimo veiklos pamatas. Peržvelgdami įgimtus žmogaus instinktus bei polinkius, mes randame tiktai vieną, kuris įgalina mus duoti atsakymą: tai — pamėgdžiojimo (imitacijos) instinktas. Tuo instinktu, be žmogaus, pasižymi tik kai kurie aukštesnieji gyvuliai, kuriuos galima dresiruoti (pvz., papūgos), ir ypač artimos žmogui beždžionės. Tatai ne atsitiktinis, o labai reikšmingas faktas. Iš tikrųjų: pamėgdžiojimo instinktas užima išimtinę vietą instinktų tarpe. Lygiai kaip ir tūlas kitas instinktyvus veiksmas, pamėgdžiojimas sužadinamas išorinio dirginimo, vadinasi, jis turi atoveiksmio, reakcijos formą; bet šioji reakcija yra ypatingo pobūdžio. Apskritai, kiekvienas atoveiksmis atitinka veiksmą, bet nesutampa su juo. Instinktyvaus veiksmo tikslingumas pasireiškia tuo, kad jis į gautą įspūdį atsiliepia atitinkamu būdu, pagal teigiamą arba neigiamą esamosios situacijos reikšmę, bet niekuomet jo nekartoja; priešingu atveju jis nebūtų atoveiksmis ir nustotų savo gyvybinės prasmės (savo tikslingumo). O imitatyvinis veiksmas kaip tik atvirkščiai: kartoja tą judesį arba garsą, kurį gyvūnas yra suvokęs. Iš to, žinoma, negalima spręsti, jog mėgdžiojimas neturįs jokios reikšmės organizmo gyvybei. Nenaudingų ir bereikšmių instinktų nėra ir negali būti. Bet šalia instinktų, susijusių su tiesioginiu gyvulio poreikių tenkinimu, esama ir tokių, kurie palaiko viso organizmo gyvybingumą, ugdydami jo fizines ir psichines jėgas, jo atsparumą, jo sugebėjimą susigaudyti esamojoje situacijoje ir prisitaikyti prie jos. Šiai instinktų grupei priklauso žaidimo ir pamėgdžiojimo instinktai. Abudu jie yra ypač reikšmingi dar nesubrendusiam, besirutuliojančiam organizmui. Aukštesniųjų gyvulių ir žmogaus vaikystėje jie vaidina lemiamą vaidmenį. Vaikui žaidžiant ir pamėgdžiojant suaugusiųjų veiklą bei elgesį, bręsta ir auga visa jo psichofizinė prigimtis, jo kūnas, jo protas, atmintis, vaizduotė, jausmai ir valia. Tatai —

socialiniai instinktai, paruošią vaiką socialiniam gyvenimui. Todėl ir auklėjimo procese šie du instinktai yra išeities taškas. Bet imitacijos instinkto atsiradimas dar ir kitu atžvilgiu žymi itin svarbų tarpsnį psichinio gyvenimo raidoje. Mes žinome: pirminė organizmo reakcija į išorinį dirginimą yra refleksas. Gautas įspūdis atlieka tiktai signalo funkciją, signalo, sujudinančio motorinį mechanizmą, kuris priklauso nuo sudirgintų nervų ir raumenų sistemos sąrangos. Reflektorinė reakcija yra būtina ir nekintama. Ją sukeliąs jutimas atlieka tik pagalbinį, paruošiamąjį vaidmenį, jis neišvengiamai pasibaigia tam tikru apibrėžtu veiksmu (judesiu). Kol jutimas pasilieka paprastu ženklu, neperskiriamai surištu su motorine reakcija, jis negali išsiskleisti į ištisą objekto vaizdą ir pasidaryti sąmoningu suvokimu. Tiktai atitrūkęs nuo reflektorinio veiksmo, įspūdis tampa savarankiškas ir sąmoningas. Tai reiškia: organizmas pasidaro pajėgus sulaikyti motorinę reakciją, įsigilinti į gautą įspūdį ir pagal esamąsias aplinkybes pasirinkti tinkamą veikimo būdą. Savarankiškumą įgiję vaizdai, atstodami sąmonėje aplinkinį pasaulį, atlieka normuojamąjį vaidmenį: jie apsprendžia organizmo pasielgimą, t. y. ne tik veikimo būdą ir kryptį, bet ir jo įvykdymą arba sustabdymą duotuoju momentu. Tarp visų galimų veikimo būdų yra vienas, kuris iš esmės skiriasi nuo visų kitų, nes nesiekia už paties vaizdo esančio tikslo: tatai — *pamėgdžiojimas,* pakartojimas paties gauto įspūdžio. Šiuo atveju vaizdas ar įspūdis neveda organizmo tiktai prie esamojo poreikio patenkinimo. Jis pats savarankiškai valdo veiksmą: veiksmas yra jo atgaminimas, jo realizavimas. Tokį pobūdį motorinė reakcija įgauna tiktai sąmonei savotiškai nusistačius: kai suvokiamas daiktas arba reiškinys visiškai pavergia subjektą (vaiką, gyvulį), patraukia jo dėmesį ir verčia atsidėti jo stebėjimui bei tyrinėjimui. Tatai vadinamasis *ekstaziškas* sąmonės nusistatymas. Jis gali reikštis dvejopai. Arba atsidėjimas objekto žiūrai taip patraukia bei apima dėmesį, kad motorinė reakcija visiškai sustabdoma. Subjektas yra nugrimzdęs objekto vaizde. Arba gauto įspūdžio sukeliami judesiai prisitaiko prie objekto vaizdo ir atgamina jį. Tada atsiranda imitatyvinis veiksmas (pamėgdžiojimas). Jis gali atsirasti tiktai tais atvejais, kai pats objektas yra dinaminio pobūdžio, t. y. tam tikras veiksmas arba procesas. Antai beždžionė pamėgdžioja žmonių ir kitų beždžionių veiksmus, vaikas — ne tik suaugusiųjų elgesį ir kalbą, bet ir šiaip visokius garsus (šuns lojimą, arklio žvengimą, vėjo kaukimą, garvežio švilpimą).

Minėtieji du ekstaziško sąmonės nusistatymo reiškimosi būdai iš pradžių, žinoma, aiškiai nesiskiria, bet juo toliau jie vystosi, tuo labiau ryškėja jų krypčių skirtingumas. Iš atsidėjimo objekto stebėjimui (mo-

torinę reakciją sustabdžius) palaipsniui iškyla *objektyvus* teorinis (mokslinis) *nagrinėjimas (teorinė kontempliacija)*. Iš susitelkimo, lydimo imitatyvinio veiksmo, objekto žiūrai kyla įsijautimas ir atgaminamoji veikla (kūryba). Bet panagrinėkime kiek smulkiau imitatyvinį veiksmą. Kad jis gimsta iš ekstaziško atsidėjimo objektui, mums rodo patyrimas: dažnai atidus kurio nors veiksmo arba proceso stebėjimas baigiasi pamėgdžiojimu. Vaikas arba beždžionė, pamatę reiškinį, kuris juos stebina ir vilioja, iš pradžios apstulbsta ir negali nuo jo nuleisti akių, o paskum pamažėle ima jį imituoti judesiais. Be to, ir pačiame stebėjimo akte glūdi tam tikras motorinis momentas. Stebėdami reiškinį, mes sekame jį atitinkamais akių judesiais. Pagaliau nereikia pamiršti, kad jau reflektoriniame ir instinktyviame veiksme regėjimas glaudžiai surištas su motoriniu mechanizmu; priešingu atveju regėjimo įspūdis negalėtų sukelti atitinkamos motorinės reakcijos. Šitas sąryšis išsilaiko ir imitatyviniame veiksme. Skirtumas vien tas, kad čia organizmas atsiliepia ne atoveiksmiu, o įspūdį atgaminančiais judesiais. Jei gyvuliams nebūtų įgimtas sugebėjimas reaguoti į girdimuosius arba regimuosius įspūdžius judesiais, tai ir pamėgdžiojimas būtų neįmanomas. Vaikas girdi triukšmą arba šauksmą, jis mato kitos būtybės arba daikto judesius. Bet suvoktus įspūdžius jis gali atgaminti ne ausimis arba akimis, o tiktai atitinkamų raumenų judesiais. Patyrimas vien tobulina, diferencijuoja ir tikslina motorinio aparato darnumą su girdėjimo arba regėjimo suvokimais, bet nesukuria jo. Šio darnumo pradmenys glūdi pačioje gyvulio psichofizinėje organizacijoje ir jos vienybėje.

Iš to, kas pasakyta, aiškėja, kad pamėgdžiojimo instinktas mums paaiškina kilmę visų tų meninės kūrybos formų, kurios pagrįstos imitatyviniu veiksmu, pavyzdžiui, įvairių vaidinimų ir šokių, labai paplitusių primityviųjų žmonių tarpe. Kaip jau buvo minėta, šitie šokiai ir vaidinimai sudaro esminį pirmykštės religijos bei magijos elementą ir atvaizduoja vieną arba kitą kulto arba šiaip visuomeniniam gyvenimui reikšmingą veiksmą (šalia grynai religinių būna ir karinių bei seksualinio pobūdžio šokių ir vaidinimų). Tenka manyti, jog imitacijos instinktas padėjo ir muzikai atsirasti. Galimas daiktas, kad tūlas muzikos motyvas yra kilęs iš paukščių giedojimo arba kitų gyvulių riksmų pamėgdžiojimo. Bet vargu ar tokie imitatyviniai motyvai buvo visos pirmykštės muzikos pagrindas. Kiekvienu atveju pagrindinės jos struktūrinės ypatybės negali būti išvedamos iš vienos imitacijos.

Kiek painesnė (komplikuotesnė) yra vaizduojamojo meno (dailės) kilmės problema. Žinoma, ir čia pirmykščio stimulo vaidmuo priklauso imitacijos instinktui. Bet vaizdavimas dailėje nėra paprastas imitatyvinis

veiksmas. Mėgdžiojant atgaminančia reakcija atsiliepia arba visas subjekto kūnas, arba ta raumenų grupė, kuri kaip tik tinka imitatyviniams judesiams atlikti. Abiem atvejais pats pamėgdžiotojo kūnas yra vaizdavimo proceso priemonė bei medžiaga; jis pats savimi atgamina vaizdą. Dailėje, priešingai, formuojamoji medžiaga nesutampa su veikiančiojo subjekto kūnu. Vaizdas čia įkūnijamas medžiagoje ir priemonėmis, kurios nepriklausomai nuo kūno egzistuoja išoriniame pasaulyje. Vadinasi, jei dailė išauga iš pamėgdžiojimo, tai turi būti veiksnys, tarpininkaująs tarp kūno imitatyvinio veiksmo ir vaizdavimo išorinėje medžiagoje. Šitą veiksnio funkciją atlieka žmogaus *ranka*. Rankos išsirutuliojimas ir išlavėjimas žmogaus raidoje suvaidino labai reikšmingą vaidmenį ir yra ne mažiau glaudžiai susijęs su smegenų (sąmoningumo centro) išsivystymu, negu kalbos mechanizmas. Panašiai kaip žmogus pirmiausia, kalbai tarpininkaujant, santykiauja su socialine aplinka, taip ir, ypač rankų padedamas, jis veikia ir formuoja fizinį pasaulį pagal savo poreikius ir savo nuožiūrą. Ranka, taip sakant, „protingiausias" kūno narys: ji, iš vienos pusės, pateikia sąmonei tiksliausių žinių (suvokimus, įspūdžius) apie kūnų formą, kietumą arba minkštumą ir pan., iš antros pusės, sugeba tinkamiausiu ir tikslingiausiu būdu įvykdyti proto kėslus ir sumanymus. Glaudus rankų ir akių bendradarbiavimas supažindina žmogų su pagrindinėmis fizinio pasaulio ypatybėmis. Todėl ranka, lygiai kaip ir akys, pasižymi ypatingu jautrumu išorinių kūnų formoms ir judesiams. Turint galvoje šiuos faktus, būtent, kad sąveika su aplinka įpratina rankas griežtai derinti savo judesius su regėjimo įspūdžiais ir kad rankos veikla ypač pasireiškia žmogaus kūno (fizinis) aktyvumas, galima suprasti, kad, pamatęs jį patraukiantį reiškinį, žmogus pirmiausia atsiliepia imitatyviniu rankos judesiu. Tasai rankos judesys tuo labiau gali pavaduoti pamėgdžiojimą visu kūnu, kad šis pastarasis žmoguje dažnai nesireiškia tikra motorine reakcija, o pasibaigia tiktai atitinkamų judesių tendencijomis (kūno inervacija). Tatai vadinamoji vidinė imitacija *(innere Nachahmung)*. Kaskart, kai imitatyvinis veiksmas lydi regėjimo įspūdį, tarp jų užsimezga vis glaudesnis asociatyvinis ryšys, kuris turi didelę reikšmę atminties plėtotei. Motoriniai vaizdai stiprina ir gyvina regėjimo vaizdus, ir atvirkščiai. Pastebėta, kad vaikų ir primityviųjų žmonių atmintyje motoriniam momentui priklauso ypač reikšmingas vaidmuo. Antai indėnas, norėdamas tiksliai įsiminti takelio arba upės vingį ar kurios nors vietos padėtį, nubrėžia ją savo ranka ore arba smėlyje. Pastaruoju atveju išlieka imitatyvinio gesto pėdsakai, kurie atvaizduoja įsiminto daikto formą arba kontūrus. Atgamindamas vaizdinį, imitatyvinis judesys virto *vaizdavimu*. Gautas išorinis vaizdas

dabar įgyja vidinio vaizdinio ir su juo susijusio pamėgdžiojamojo gesto funkciją ir atstoja juos žmogaus atmintyje. O kai tik tasai vaizdas jam įgyja tokios praktinės reikšmės, jis bando jį užfiksuoti standesnėje medžiagoje (medyje, kaule, akmenyje), kurioje jis išlieka ilgesnį laiką. Žinoma, toks užfiksuotas daikto vaizdas, padedąs atminčiai arba tarnaująs kuriam kitam praktiniam tikslui (pvz., magijai), dar nėra meninės veiklos pasireiškimas. Apie estetinę jo reikšmę tegalima kalbėti vien tada, kai jis pats, jo formos ypatumas patraukia žmogaus dėmesį ir suteikia jam pasitenkinimo. Labai tikėtina, jog iš pradžių vaizdavime teigiamai įjausmintas būna tik motorinis pamėgdžiojimo aktas (rankų judesiai), o ne jo rezultatas. Bet, antra vertus, atrodo, visai natūralu, kad užfiksuotas vaizdas, kuris pasilieka ir imitatyviniam veiksmui pasibaigus, gana greit pats pasidaro žmogui reikšmingas kaip tik dėl savo objektyvumo, savarankiškumo ir sužadina jo dėmesį. Ir tada susidaro tos aplinkybės, kuriose gali atsirasti estetinis atvaizdo vertinimas.

Reikia dar pastebėti, kad vaizdavimo aktas tuo iš esmės skiriasi nuo pirmykščio instinktyvaus pamėgdžiojimo, kad jis turi subjektui tam tikrą apibrėžtą ir įsisąmonintą reikšmę (prasmę). Šiuo atžvilgiu jis atlieka funkciją, analogišką kalbai. Lygiai kaip žodis žymi tam tikrą objektą, ir daikto atvaizdas atstoja žmogui patį daiktą.

Tiktai pripažinus, kad pirminis gyvulių ir žmonių vaizdavimo stimulas buvo pamėgdžiojimo instinktas, galima daugmaž išsiaiškinti, kodėl paleolitinio periodo piešiniai ir skulptūros dirbiniai, priklausą vadinamajam natūralistiniam stiliui, pasižymi tokiu nepaprastu tikslumu ir gyvumu. Paleolitinis žmogus, kaip minėjome, vertėsi medžiokle. Susekdamas ir vydamasis savo grobį, kovodamas su juo, jis turėjo taip apsiprasti su šių gyvulių (pvz., stumbro) gyvenimo būdu, su jų įpročiais, su visomis jų kūno ypatybėmis, taip įsijausti į jų reagavimo būdą, kad gyvas gyvulio vaizdas giliai įsmigo į žmogaus atmintį ir žadino jo pamėgdžiojimo instinktą. Ir kai iš imitatyvinių veiksmų kartojimo išaugo gyvulių vaizdavimas, tai ir šiame pastarajame turėjo atsispindėti visas stebėjimo, mėgdžiojimo ir nuolatinių susidūrimų su gyvuliais metu įgytas optinis ir motorinis patyrimas. Panašiu būdu atsirado ir kitas paleolitinės paišybos ir skulptūros siužetas — žmogus. Pastebėtina, kad visi šie gyvulių ir žmonių piešiniai yra grynai linearinio pobūdžio, t. y. kontūrų (formų) brėžiniai. Tai priklauso pirmiausia nuo paišymo būdo, nuo vartojamų paišymo priemonių; bet kartu tai parodo, kad lemiamą reikšmę čia turi *motorinis* momentas (rankos judesiai, atgaminą objekto formą). Tas pačias ypatybes mes randame ir mūsų laikų primityviųjų tautų žaidimuose, piešiniuose. Ypač iš paskutiniaisiais metais

Tarybų Sąjungoje padarytų tyrinėjimų paaiškėjo, kad eskimų ir kitų Šiaurės tautų, gyvenančių už speigračio, vaikai pasižymi nepaprastu gabumu lineariniam piešimui ir šiuo atžvilgiu žymiai pralenkia aukštą kultūringumo laipsnį pasiekusių tautų vaikus. Ir čia piešinio gyvumas ir natūralumas gimsta ne tik iš atsiminimo optinio ryškumo ir tikslumo (vaikai visuomet linkę piešti iš atminties), bet ir iš jo nepertraukiamo ryšio su motoriniais vaizdais. Natūralistiniam vaizdavimui atsirasti ir išsivystyti priešistorinėje epochoje galėjo padėti dar viena aplinkybė: neretai mes pačioje gamtoje randame tokių daiktų (akmenų, kaulų, medžio šakų arba kamienų), kurių forma mums primena žmogaus arba gyvulio kūną arba tam tikrą šio kūno dalį (paukščio snapą, uodegą, koją, ranką, galvą, ragą ir pan.). Patraukiamas šio panašumo, žmogus panorės padaryti jį aiškesnį, iškelti aikštėn, t. y. taip apdoroti rastojo daikto formą, kad ji dar labiau atitiktų žmogaus arba gyvulio išvaizdą. Ir šiuo atveju reiškiasi imitacijos instinktas, sužadintas atpažinto panašumo. Jei apdorotas daiktas, be to, turi praktinę reikšmę (tinka įrankiu vienam arba kitam darbui, kaip antai, lazdos, strėlės, peiliai, visokios rūšies ginklai), tai išdrožti arba išrėžti gyvulių ir žmonių atvaizdai įgyja papuošimo reikšmę. Bet tapę papuošimo priemonėmis, natūralistinio stiliaus kūriniai jau susipina su kita primityviojo meno šaka — su ornamentika ir patiria jos įtaką. O ornamentika negali būti išvesta iš pamėgdžiojimo instinkto, nes pirminės ornamento formos yra abstraktaus geometrinio pobūdžio ir susidaro iš linijų derinių, kurie tiesiog nieko neatvaizduoja. Todėl tenka manyti, jog ornamentinė dailė yra kilusi iš kito prado. Koks gi gali būti šitas pradas?

B. ŽAIDIMAS (LAISVA MOTORINĖ VEIKLA)

Į šitą klausimą duoda atsakymą vadinamoji *žaidimo* teorija, kuri pirmą kartą buvo suformuluota vokiečių poeto ir mąstytojo *F. Šilerio,* o vėliau, XIX a., išplėtota ir biologiškai pamatuota anglų filosofo *H. Spenserio* ir pagaliau vokiečių profesoriaus *K. Groso*. Tiesa, šios teorijos užsimojimai yra daug platesni: pasak Šilerio ir Spenserio, ji turi išaiškinti visų meno šakų kilmę. Tačiau smulkesni ir gilesni naujausių laikų tyrinėjimai, liečią primityvių tautų buitį ir psichiką, lygiai kaip ir dabartinės vaikų psichologijos duomenys, leidžia prieiti tą išvadą, kad meno atsiradimas yra gana sudėtingas procesas, kuris priklauso nuo daugelio veiksnių sąveikos ir negali būti išvestas tiktai iš vieno pradmens. Įsidėmėjus šitą išlygą, tenka vis dėlto pripažinti, kad žaidimo instinktas meno

raidoje suvaidino labai svarbų vaidmenį ir kad tam tikros meninės kūrybos rūšys yra išaugusios iš žaidimo. Tokia rūšis, matyti, yra ir ornamentika.

Šileris teisingai iškėlė žaidimo ir meno kūrybos giminingumą vienu labai esminiu atžvilgiu, būtent, abu jie netenkina tiesiog jokių gyvybinių arba praktinių poreikių ir todėl nepriklauso nuo jokio išorinio, už jų ribų esančio tikslo. Ir žaidimas, ir meno kūryba tenkinasi savimi, jų vertė glūdi paties proceso (veiklos) eigoje. Vadinasi, žaidimą su menine kūryba suartina jiems abiem būdingas *funkcionalinis* pasitenkinimas. Šitame kūrybinio instinkto savarankiškume (nepriklausomume nuo grynai gyvybinių poreikių), Šilerio nuomone, pasireiškia žmogaus *laisvė*, t. y. ta jo prigimties ypatybė, kuria grindžiama moralinė jo paskirtis, jo dorovingumas. Todėl menas (vadinasi, ir pirmykštė meno forma — žaidimas) ir dorovė išauga iš to paties pradmens. Visai kitu keliu eina Spenseris: remdamasis evoliucijos teorija biologijoje, jis mėgina išaiškinti žaidimo kilmę grynai fiziologiškai. Normaliame organizme, esą, susikaupia daugiau energijos, negu jam reikalinga esamiesiems gyvybiniams poreikiams patenkinti. Todėl organizme kyla palinkimas šitą energijos perteklių išeikvoti judesiais, nesiekiančiais jokio apibrėžto tikslo. Tokiu būdu gimsta žaidimas, o iš žaidimo ilgainiui ir meno kūryba. Vaikystėje žaidimo instinktas reiškiasi ypač intensyviai kaip tik dėl to, kad vaikai (ir aukštesniųjų gyvulių jaunikliai) suaugusiųjų aprūpinami visu tuo, kas jiems reikalinga, ir todėl jie gali netrukdomai visą energijos perteklių sunaudoti laisviems judesiams — žaidimui. Tačiau šita teorija ne visiškai sutinka su faktais. Žinoma, ir gyvulys, ir vaikas, ir primityvusis žmogus žaidimais ir šokiais linksminasi vien tada, kai svarbiausi jų gyvybės potraukiai patenkinti. Bet žaisdami jie paprastai išeikvoja ne tik energijos perteklių, o visą jos atsargą; jie nenustoja žaidę arba šokę, kol pavargsta, kol nebetenka jėgų. Todėl tenka manyti, kad pamatinis žaidimo akstinas yra ne energijos perteklius, o funkcionalinis žaidimą lydįs pasitenkinimas. Kitaip sakant, Šilerio, Spenserio ir jų pasekėjų teorija [35] teisinga tuo atžvilgiu, kad ji mato žaidimo pradmenį *tam tikrame gyvuliams ir žmogui įgimtame motoriniame veiklume,* kuris atsiranda savaime ir nesurištas su tiesioginiais organizmo poreikiais. Jau kūdikiuose mes pastebime tokį motorinį veiklumą, ypač kai jie numalšina alkį bei troškulį. Tatai įvairūs kojų, rankų arba viso kūno judesiai, kuriuose iš pradžių nėra jokios tvarkos, jokio tikslingumo. Atrodo, kad juose prasiveržia tam tikras vidinis nervų sistemos susijaudinimas. Paprastai jie vadinami *automatiniais* (skiriant juos nuo reflektorinių, instinktyvių ir sąmoningų judesių). Pamažėle, vaikui augant ir sąmonėjant.

šitas motorinis aktyvumas pasidaro tikslingesnis ir leidžia jam vienu arba kitu būdu veikti aplinkinio pasaulio daiktus. Apčiupinėdamas, mėtydamas juos, daužydamas vieną į kitą, vaikas kartu bando savo kūno (ir ypač rankų) judrumą bei vikrumą ir susipažįsta su išorinių daiktų savybėmis. Svarbų žingsnį į priekį jis žengia tada, kai ima domėtis ir savo veiklos rezultatais, kai jis kartoja tuos judesius, kurių išdavos jam patinka arba jį nustebina, ir stengiasi juos pritaikyti prie laukiamo efekto.

Tokiu būdu vaikas išmoksta, pavyzdžiui, mėtyti ir gaudyti sviedinį arba, mėgindamas sukelti visokius garsus, švilpauti, dainuoti ir kt. Žinoma, tokiai veiklai jį skatina ir imitacijos instinktas, jo noras elgtis panašiai kaip suaugusieji. Pagaliau panašiu būdu prasideda ir pirmieji vaiko bandymai piešti, lipdyti arba ką nors statyti. Visais šiais atvejais rezultatas iš pradžių neatskiriamas nuo jį vykdančių judesių ir kartu su jais teigiamai įjausminamas. Tik ilgainiui pats rezultatas įgauna sprendžiamąją reikšmę ir tada ima tvarkyti bei reguliuoti viso proceso eigą. Brūkšniavimas pieštuku arba braižymas popieriuje vaikui dabar neteikia tiek pasitenkinimo, ir jo nebelinksmina atsitiktinis piešimo rezultatas; jo rankos judesius valdo jau tam tikras (kad ir ne visai sąmoningas) sumanymas arba kėslas. Tai nereiškia, kad jo sąmonėje atsiranda tam tikras apibrėžtas ir aiškus vaizdas, kurį jis stengiasi atgaminti piešinyje. Paprastai šitas optinis vaizdas formuojasi, tikslėja ir ryškėja, rankos judesių padedamas, paties piešimo metu.

Bet iš to, kas pasakyta, dar neaiškėja, koks yra tas sumanymas, kurį vaikas mėgina įkūnyti savo piešiniuose, arba kas jį skatina pritaikyti juos prie tam tikros tvarkos arba plano. Šitas klausimas liečia pirmiausia ornamentinių piešinių kilmę, nes natūralistinei paišysenai šitą planą arba tvarką nurodo pats atvaizduojamasis daiktas.

Ornamentą apibūdina du pagrindiniai momentai: 1) ritmas, t. y. tų pačių elementų arba elementų derinių (linijų, taškų, figūrų) kartojimasis tam tikrais apibrėžtais tarpais, ir 2) toks elementų sugrupavimas arba suskirstymas plokštumoje, kad ši pastaroji suvokiama kaip užbaigta erdvinė vienybė. Tai, kad ritmas beveik visose meno šakose pasireiškia formuojančiu veiksniu, neatsitiktinis faktas, nes jisai grindžiamas pačia organine žmogaus prigimtimi. Svarbiausi organiniai procesai yra ritmingi, vadinasi, ir tie, nuo kurių priklauso žmogaus motorinis veiklumas, kaip širdies plakimas, kvėpavimas, raumenų susitraukimas ir atsileidimas. Todėl ir viso kūno, ir atskirų jo narių judesiai įgyja didžiausią tikslingumą ir tinkamiausiai atlieka savo darbą, kai jie yra ritmizuoti ir vieno nario judesiai ritmiškai suderinti su kitų narių judesiais. Tai rodo ne tik tokie veiksmai, kaip ėjimas, bėgimas, plaukimas, šokimas ir kt.,

bet ir visi rankos darbai, susidedą iš įvairių pasikartojančių ir besikaitaliojančių judesių (pvz., pynimas, mezgimas, malkų piovimas bei skaldymas ir kt.). Todėl suprantama, kad kaip tik ritmas, ritmizavimas pasireiškia ir pirminiuose žmogaus bandymuose piešti; ir piešiant paprasčiausi rankos judesiai yra ritmingo pobūdžio ir linkę kartotis. Antai paleolitinio periodo piešiniai apsiriboja tų pačių linijų (dažniausiai kreivų) ir taškų pakartojimu. Čionai aiškiai matyti, jog erdvinių elementų ritmo pamatas yra motorinis (laikinis) rankos judesių ritmas.

Būdamas įgimtas žmogaus psichofizinei organizacijai, ritmas pasižymi nepaprastu užkrečiamumu. Pastebėjęs kur nors ritmingą pasikartojimą (vis tiek, ar tai bus judesiai, garsai, ar erdviniai elementai), žmogus yra linkęs šitą ritmą atgaminti ir atgamindamas dar įsakmiau jį pabrėžti bei sustiprinti. Panašiu būdu, tur būt, atsirado ir primityvių tautų verslinis menas. Įvairios pintinių, žiedinių ir drožinių formos yra visų pirma tikslingos ta prasme, kad pritaikomos tam praktiniam reikalui, kuriam šitie įrankiai tarnauja. Bet kartu jų forma apsprendžiama ir medžiagą pavidalinančių rankų judesių, ir juos lydinčių motorinių jutimų, o regimas erdvinis objekto vaizdas išryškėja bei tikslėja tik tobulėjant gaminimo procesui.

Vienok minėtieji paleolitiniai piešiniai dar negali būti laikomi ornamentiniais tiksliąja žodžio prasme, nes jiems trūksta antrosios esminės ornamento ypatybės — tvarkingo elementų sugrupavimo plokštumoje. Linijos ir taškai čia bet kur atsitiktinai išmėtyti akmens arba sienos paviršiuje, visiškai nepaisant tarpusavio erdvinių santykių ir ypač santykių su plokštuma, kurią jie padengia. Ornamentinė kompozicija atsiranda vien tada, kai piešinys taip suderintas su plokštuma, kad tvarko arba pavidalina ją tam tikru planingu būdu, t. y. išnarsto bei suskaido į atskiras dalis ir tuo pačiu susieja tas dalis į vaizdžią erdvinės įvairybės vienybę. Tiktai tada laikinis rankos judesių ritmas pavirsta tikrai erdviniu (regimuoju) ritmu, kuris pats tampa esminiu struktūriniu kompozicijos veiksniu ir dėl to įgyja didesnį tikslumą bei ryškumą. Atseit, piešiniui pasidarius ornamentu, motorinis momentas svarbiausiąjį vaidmenį užleidžia optiniam vaizdui, kuris pagal savo prigimtį nustato erdvinę kompozicijos sąrangą.

Elementariausias tvarkomasis erdvinės kompozicijos pradas yra *simetrija*, suteikianti jai užbaigtumą ir pajungianti visas jos dalis statinei pusiausvyrai. Simetrija, lygiai kaip ritmas, nėra dirbtinis, išgalvotas dalykas. Tai esminė beveik visų organinių formų ypatybė. Simetriškos dažniausiai yra augalų lytys, o taip pat gyvulių bei žmogaus kūnas ir atskiros jo dalys. Natūralistiškuose piešiniuose ir skulptūrose atgamindamas

šias formas, primityvusis žmogus pripranta prie jų, įsižiūri į jų ypatybes ir įsižiūrėdamas pamažėle mokosi vertinti tvarkomąją simetrijos reikšmę. Todėl nenuostabu, kad simetrija jam pasirodo tinkama ir ornamentiniams piešiniams, ypač turint galvoje, kad šituos piešinius jis piešdavo visų pirma savo kūnui papuošti. Štai kodėl simetrinė žmogaus kūno forma turėjo šiek tiek atsispindėti ir jį puošiančio ornamento kompozicijoje. Be savo kūno, primityvusis žmogus puošė ir visokius praktinio vartojimo daiktus (indus, dėžutes, ginklus), pagaliau drabužius ir trobesių sienas, taikydamas jiems tą pačią arba panašią ornamentavimo tvarką. Ornamento kompozicija čionai apsprendžiama daugelio momentų: puošiamojo daikto formos, jo gaminimo ir apdorojimo technikos, pagaliau jo praktinės arba magiškos reikšmės. Tada dažnai į kompoziciją įeina ir vienas kitas dalykinis siužetas; jos elementais pasidaro ir augalų, gyvulių arba žmonių atvaizdai, kurie pritaikomi prie bendro ornamentavimo plano. Tokiu būdu susiliečia ir iš dalies susilieja dvi iš pradžios skirtingos ir kilmės atžvilgiu savarankiškos vaizdavimo tendencijos: ornamentinė ir natūralistinė. Jųjų sąveika apsprendžia tolesnį vaizduojamojo meno vystymąsi. Priklausomai nuo to, katra tendencija ima viršų, keičiasi ir meno stilius: arba daiktų ir gyvūnų figūros supaprastinamos, geometriškai schematizuojamos, arba, atvirkščiai, ornamentiniai elementai priartinami prie natūralistinių atvaizdų ir tampa priemonėmis dalykiniams siužetams vaizduoti ir aiškinti. Bet itin svarbu tai, kad kaip tik ornamentinė kompozicija pripratina žmogų ir natūralistinių scenų vaizdavime atsižvelgti į atskirų figūrų erdvinius santykius ir grupuoti jas taip, kad sudarytų užbaigtą regimąją reikšmingą vienybę.

Primityvios dailės raidą žymiai paveikė ir visos medžiaginės kultūros bei technikos pažanga (ypač pereinant nuo akmens periodo į bronzos ir geležies laikotarpį). Įgudęs apdirbinėti įvairiausias medžiagas ir naudodamasis jomis namų buities daiktams gaminti, žmogus susipažįsta su aukso, bronzos, geležies ir kitų metalų ypatybėmis ir išmoksta jas panaudoti meniniam įspūdingumui (meniniams efektams). Šiam įspūdingumui padeda ir medžiagos pikturalinės savybės (spalvingumas, spalvų atmainos ir priešingybės).

Dažai naudojami jau priešistoriniame mene. Iš pradžių tapyba monochrominė ir grafinio pobūdžio: linijos, taškai, siluetai piešiami juoda arba raudona spalva. Vėliau ji pasidaro polichrominė; be to, ir nubrėžtų siluetų vidus padengiamas dažais (juodais, geltonais, raudonais ir kt.). Spalvos dabar atlieka ne tik grafinę funkciją, bet vaizduoja ir kūno masę, ir vidinę kūno dalių sandarą. Pažymėtina, kad priešistorinis menininkas, vartodamas įvairias spalvas, dažniausiai nemėgdžioja gam-

tos, t. y. nesistengia suteikti vaizduojamam daiktui tą pačią arba panašią spalvą, kuri jam būdinga tikrovėje. Tai priklauso ne tik nuo primityvios tapybos techninių priemonių ribotumo, bet pirmiausia nuo to, kad žmogaus dėmesį iš pradžios patraukia ne spalvų dalykinė reikšmė, o jų tiesioginis jutiminis įspūdingumas, jų dekoratyvinė galia. Primityvios tautos, kaip žinoma, ypatingai mėgsta bei brangina visus daiktus, kurie krinta į akis spalvų ryškumu ir margumu. Joms spalvos visų pirma puošia, o ne vaizduoja daiktą. Itin aiškiai tai iliustruoja ir jau minėtieji tyrinėjimai, atlikti Šiaurės Sibiro tautų vaikų tarpe Tarybų Sąjungoje. Ten, kur šios tautos verčiasi medžiokle ir dar beveik visiškai nepaliestos europiečių civilizacijos, vaikai parodo nepaprastus gabumus grafikai; o spalvos jų natūralistiniuose siluetų piešiniuose turi tik dekoratyvinę reikšmę. Tuo tarpu jautrumas natūralioms daiktų spalvoms ir koloritiniams siužetams (peizažams) atsiranda tose tautose, kurios jau yra pasiekusios aukštesnį kultūros laipsnį ir dirba žemę. Užtat jų gabumai grafikai žymiai silpnesni.

Architektūra yra vėlesnės kilmės už tapybą ir skulptūrą. Paleolitinis žmogus, būdamas medžiotoju-klajokliu, gyveno urvuose arba paskubomis suręstuose pastatuose. Tvirtesnių pastatų atsirado tik neolitiniame periode, kai žmogus ėmė dirbti žemę ir pasidarė sėslus. Kad šioje primityvioje statyboje, kurios vienintelis tikslas buvo apsaugoti žmogų nuo gamtos gaivalų ir laukinių žvėrių, buvo kreipiamas dėmesys ir į meniškumą, vargu ar galima manyti. Tam tikri meniškumo pradmenys randami veikiau ritualiniuose paminkluose mirusiesiems ir ne tik jų formoje, bet ir jų sugrupavime (pvz., menhyrai ir dolmenai).

Vienok tikrai meninį pobūdį architektūra įgauna tik istorinėje epochoje, kai ir visuomeninis gyvenimas, ir mokslas bei technika pasiekia jau aukštą organizacijos laipsnį ir žmogus išmoksta laisvai (suvereniškai) valdyti statybinę (dorojamą) medžiagą. Tiktai tada jis įstengia pajungti meniniams sumanymams geometrines pastatų formas ir jų mechaninius momentus (masių suskirstymą bei suskaidymą, keliamosios ir slėgiamosios jėgos priešingumą ir įtempimą).

4. MUZIKOS KILMĖS KLAUSIMAS

Kai dėl muzikos kilmės klausimo, tenka pripažinti, kad jis dar mažai teišaiškintas. Muzikos struktūra grindžiama dviem momentais: vienas yra ritmas, antras — tonų tarpų (intervalų) apibrėžtumas ir šių tarpų skirtumai. Nuo šio pastarojo momento priklauso ir harmonija (tonų

sąskambis), ir melodinė tonų eilė. Melodija, be to, apsprendžiama ir ritmo. Kadangi liaudies muziką, t. y. paprasčiausią mums žinomą muzikos formą, sudaro dainos, kur melodija susijusi su žodiniu tekstu, tai *Ž. Ž. Ruso* ir vėliau *J. Herderis* manė, kad muzika esanti kilusi iš kalbos. Vienok šita teorija susiduria su neįveikiamais sunkumais. Nors kalboje ir glūdi visi pamatiniai muzikos momentai — ritmas, garsų intervalai aukštumo atžvilgiu ir garsų dinamikos kitimai, tačiau kaip tik tonų tarpai čia nėra pastovūs ir griežtai apibrėžti (dažniausiai — tai intervalai, artimi kvartai arba kvintai). Todėl iš kalbos negalima paaiškinti, kodėl kaip tik šitas momentas įgavo lemiamą reikšmę muzikai. Be to, yra abejotina, ar dainavimas atsirado vėliau už kalbą. Šiaip ar taip, liaudies dainų istorinė raida to nepatvirtina. Pasirodė, kad seniausi jų elementai yra priedainiai, kur melodiją lydi neprasmingi žodžiai ir garsų deriniai, neturį jokios dalykinės reikšmės. Kiti mokslininkai *(K. Biucheris, Valašekas)* stengiasi muziką išvesti iš ritmo. Šita teorija atrodo įtikima ypač todėl, kad ritmas yra bendras tvarkomasis pradas, kuris vaidina esminį vaidmenį beveik visose meno šakose. Argi negalima spėlioti, jog iš ritmo jausmo plėtojimosi ir diferencijavimosi išaugo visos meninės kūrybos rūšys kaip įvairios jo objektyvizacijos formos? Juk iš pat pradžių muzikos ritmas yra glaudžiai susijęs su judesių ir žodžių ritmu. Daina lydi arba šokį ir draminį vaidinimą, arba darbą, arba kurias nors kulto apeigas. Be to, įsidėmėtina, kad visų primityvių tautų muzikoje ritmui priklauso svarbiausias vaidmuo. Tai pasakytina net apie senovės graikų muziką. Jinai pasižymi nepaprastu ritminiu įvairumu, ir kaip tik iš šitos ypatybės kilo savotiškas jos įspūdingumas bei paveikumas. Tuo tarpu melodinis momentas buvo dar labai mažai išsivystęs ir tenkinosi griežtai apribotu tonų intervalų skaičiumi. Be to, harmonija (skirtingo aukštumo tonų sąskambis) ir polifonija (skirtingų balsų derinimas) antikos muzikai svetimos. Ji buvo monofoninė. Net ir chorų dainos būdavo dainuojamos vienbalsiškai. Kai dėl instrumentinės muzikos (gitara, fleita), tai ji telydėdavo dainuojantį balsą, kartodama jo melodiją ir tik retkarčiais papildydama ją keliais papuošiamaisiais tonais (fioritūra). Senovės muzikų sukurta intervalų teorija nustato tiktai taisykles, nuo kurių priklauso intervalų eilė, ir visiškai neliečia harmonijos. Vieninteliu leistinu sąskambiu ji pripažįsta oktavą. Pagaliau už Biucherio ir Valašeko teoriją kalba, atrodo, ir istorinė muzikos instrumentų raida. Seniausi instrumentai yra mušamieji, kurie būdavo vartojami jau akmens ir geležies amžiuje, vadinasi, kaip tik tie instrumentai, kurie skirti ritmui pažymėti ir suteikti jam paveikią juntamąją formą.

Nors šita teorija ir teisingai iškelia ritmo vaidmens svarbumą muzikos vystymosi procese, tačiau jai gali būti padarytas tas pats priekaištas, kaip ir pirmiau minėtajai teorijai: ji neduoda atsakymo į pamatinį klausimą — iš kur atsirado apibrėžti tonų tarpai ir kodėl jie įgavo savarankišką vertę muzikoje? Lygiai taip pat šito klausimo negali išaiškinti ir nurodymas į pamėgdžiojimo instinktą. Kaip buvo pasakyta, žmogus, gaudamas iš aplinkinio pasaulio visokių triukšmų ir garsų įspūdžių, yra skatinamas juos atgaminti savo balsu. Ypač užkrečiantis šiuo atžvilgiu paukščių giedojimas. Vienok ir jame tik atsitiktinai pasitaiko grynų tonų intervalų. Šiaip ar taip, paukščių giesmės nėra melodijos tiksliąja žodžio prasme, t. y. nesudaro tokios tonų eilės, kurios vieninga sąranga, nepriklausydama nei nuo atskirų tonų atspalvio, nei nuo absoliutaus aukštumo, būtų apsprendžiama tik tonų tarpų santykių. Kiekviena melodija yra transponuojama, t. y. gali būti pradedama nuo bet kurio tono ir vis dėlto atpažįstama kaip ta pati melodija, jei tik išlaikoma ta pati intervalų eilė. Paukščiams, kaip parodė Abrahamo tyrinėjimai, trūksta šito sugebėjimo. Jie kartoja savo giesmę arba išmoktą motyvą automatiškai tuo pačiu aukštumu ir nesuvokia melodijos santvarkos (tonų intervalų santykių). Todėl vokiečių psichologas *K. Stumfas*, pasiremdamas šiais samprotavimais, pasiūlė kitą hipotezę muzikos kilmei aiškinti. Jo manymu, muzikos pradmenimis buvę paprasčiausi, sudaryti iš 2—3 tonų, motyvai, kuriuos primityvių tautų žmonės vartodavo savo tarpe signalizavimo reikalams (pvz., švilpesiai). Kai du ar keli žmonės kartu sukeldavo šiuos garsus ir jų balsai būdavo nevienodo aukštumo, tai atsirasdavo tam tikri tonų sąskambiai (akordai). Šiais atvejais jie turėdavo progos pastebėti, kad vieni tonai skambėdami susilieja, sudaro tarytum vieną toną, o kiti priešinasi susiliejimui; vieną kartą iš tonų derinių gaunamas įspūdis yra stipresnis, turtingesnis, kitą kartą, atvirkščiai, vienas tonas trukdo kitą ir jiedu neduoda vieningo įspūdžio. Pirmuoju atveju atsiranda konsonansas, kuris patinka, antruoju — disonansas, kuris nepatinka. Kartodamas pirmuosius, įsidėmėdamas juos, žmogus ilgainiui taip pripranta prie konsonansų, kad instinktyviai susiedavo su jais visus savo kuriamų tonų derinius. Vėliau ausų jautrumui konsonansams išugdyti daug padėjo instrumentų (pradžioje pučiamųjų, paskiau ir styginių) išradimas, nes instrumentai derinami pagal tam tikrus apibrėžtus intervalus ir, be to, teikia tonams objektyvų savarankiškumą; tonai priklauso dabar pirmiausia nuo pačių instrumentų struktūros. Tolesnį muzikos vystymąsi apsprendžia žmogaus balso išsivystymo ir instrumentų tobulėjimo savitarpio sąveika.

Štumfo hipotezė, be abejo, tuo žymiai pranašesnė už kitas hipotezes, kad nurodo kelią, kuriuo einant galima išsiaiškinti atsiradimą kaip tik tos muzikos ypatybės (instrumentų intervalų apibrėžtumo ir jų santykių dėsningumo), kuria ji skiriasi nuo kitų artimų meno šakų. Bet ar tai yra vienintelis galimas kelias, dar ginčijamasi. Šiaip ar taip, su Štumfo teorija nesiderina tas faktas, kad, pavyzdžiui, Europos muzika iš pradžių ir ilgą laiką buvo monofoninė, o polifonija (harmonijos vartojimas) įsigalėjo daug vėliau, tiktai viduramžių pabaigoje[36]. O pagal Štumfo hipotezę išeitų, kad polifonija turėjo atsirasti nuo pat pradžios, nes tai, kas atkreipė primityviojo žmogaus dėmesį į tonų tarpus ir jų santykius, buvo ne kas kita, kaip sąskambių (konsonansų ir disonansų) skirtumai.

5. BENDROS IŠVADOS

Kokios gi yra bendros mūsų analizės išvados? Iš viso, kas pasakyta, aiškėja, kad tas savotiškas sąmonės nusistatymas, kuriuo remiasi estetinė kontempliacija ir meninė kūryba, negali būti ištisai išvestas arba išaiškintas nei iš įgimtų žmogaus instinktų, nei iš praktinių gyvenimo poreikių. Tatai ypatinga sąmonės raidos pakopa, kuri įneša kažką iš pagrindų naujo į žmogaus santykį su aplinkiniu pasauliu ir kuri įgalina jį suvokti naują savarankišką vertybę — grožį ir padėti ją naujos veiklos formos, būtent, meninės kūrybos pagrindan. Vienintelis uždavinys tų tyrinėjimų, kurie imsis nušviesti meno kilmę, gali būti toks: iškelti tas bendras sąlygas, nuo kurių priklauso meno galimumas, ir nurodyti ypatingas istorines aplinkybes, kurios paruošia dirvą šiam sąmonės nusistatymui atsirasti ir padeda jam įsigalėti. Šitie veiksniai yra iš dalies vidiniai, iš dalies išoriniai. Iš pirmųjų svarbiausias yra tas žmogui įgimtas instinktyvus veiklumas, kuris nuo kitų instinktų skiriasi tuo, kad netenkina tiesiog tam tikrų apibrėžtų organizmo gyvybinių poreikių. Jau aukštesniuosiuose gyvuliuose jis pasireiškia dvejopa forma: pamėgdžiojimo ir žaidimo instinktais. Abiem būdinga ta pati ypatybė — jų veikla nesuvaržyta išorinio tikslo ir suteikia organizmui funkcionalinį pasitenkinimą. Šia prasme ta veikla yra laisva. Tiktai iš tokio laisvo aktyvumo gali išaugti tas ypatingas sąmonės nusistatymas, kuris leidžia individui visiškai atsidėti pačiai veiklai, o vėliau ir jos duodamam rezultatui bei šio rezultato dorojimui. Tatai kontempliatyvus sąmonės nusistatymas, kuriuo vienodai remiasi ir meninė kūryba, ir meno kūrinių suvokimas, nes suvokti grožį tegalima tik atkuriant arba atgaminant iš pačiame objekte

glūdinčių rodiklių. Iš pradžių šitas nusistatymas yra grynai instinktyvus, tartum prievartinis ir pavergia žmogų. Ir tik vėliau, kai žmogus išmoksta šiek tiek valdyti savo instinktus, šis nusistatymas pajungiamas ir sąmoningai valiai ir įgalina subjektą ne tik suvokti grožį, ne tik gėrėtis juo, bet ir įvertinti jo tobulumo laipsnį, įsisąmoninti tas sąlygas, nuo kurių jis priklauso, ir suderinti su jomis kūrybinio proceso eigą. Bet niekuomet šioji kontempliacija neatitrūksta visiškai nuo savo instinktyvaus prado ir nenustoja gyvo ryšio su kylančiais iš instinkto emociniais veiklos susijaudinimais. Grožis ne tik stebimas, bet ir išgyvenamas.

Tačiau nurodytieji instinktyvūs pradmenys aiškina tik bendrą kūrybinės veiklos galimumą. Kurioje srityje ta veikla pirmiausia pasireiškia ir kuria linkme kūryba išsiskleidžia,— tai priklauso nuo bendros kultūrinio gyvenimo krypties raidos ir nuo ją veikiančių konkrečių istorinių aplinkybių. Vienais atvejais svarbiausias vaidmuo priklauso iš pradžių pamėgdžiojimui (pvz., natūralistinėje tapyboje, skulptūroje), kitais — laisvai motorinei veiklai (pvz., ornamentikoje, muzikoje, choreografijoje), vėl kitais — griežtai praktiniams poreikiams (pvz., architektūroje). Bet visur meninė veikla formuoja ir tvarko medžiagą tų galimybių ribose, kurios glūdi žmogaus psichofizinėje organizacijoje, t. y., iš vienos pusės, motoriniame jo kūno sugebėjime, iš antros, jo jutimų sąrangoje ir ypatumuose. Ir tik ilgainiui šitos galimybės kiek prasiplečia, kai žmogus, materialinei kultūrai besivystant, ima naudotis visokiais padargais ir įrankiais pasirinktajai medžiagai apdoroti. Šalia to ir tie principai (kaip antai — ritmas, dinamikos kitimai ir kontrastai, simetrija, priešingų elementų pusiausvyra ir kt.), pagal kuriuos vyksta formavimo procesas, kyla iš žmogaus prigimties, iš jo fizinės ir psichinės organizacijos. Todėl net tais atvejais, kai kūrybinė veikla skatinama pamėgdžiojimo, ji visuomet ne tik atgamina patį tą objektą, kuris yra jos pavyzdys, bet ir performuoja bei pakeičia jį, vienu ar kitu būdu pritaikydama prie žmogaus prigimties. Vadinasi, medžiagos formavimas ir dorojimas neperskiriamai susijęs su tam tikru gaminamojo arba vaizduojamojo objekto racionalizavimu, supaprastinimu arba schematizavimu, žodžiu, su jo pajungimu vienam arba kitam tvarkomajam požiūriui (principui). Tai vienodai tinka ir technikai, ir menui. Kai šitas požiūris gimsta iš kontempliatyvaus sąmonės nusistatymo, t. y. kai jis yra estetinio pobūdžio, tai jis įgauna *stilizavimo* formą.

Kadangi visos minėtosios sąlygos, apsprendžiančios kūrybinę veiklą, yra bendros ir beveik pastovios, tai suprantama, kad ir jų veikimo būdas lieka visur vienodas ir kad meno istoriniuose pradmenyse — net skirtingiausiose tautose — pasirodo tam tikras vienodumas. O kai dėl tų

skirtybių, kurias mes randame šio vienodumo ribose, tai jos priklauso nuo besikeičiančių išorinių aplinkybių, kaip antai, nuo to, kokį stimulą tautos gyvenimas ir papročiai duoda meninei kūrybai reikštis, kokią medžiagą jai teikia aplinkinis fizinis pasaulis, kokius įspūdžius žmogus gauna iš aplinkinės gamtos ir t. t. Visos šitos aplinkybės veikia žmogaus fizinę bei psichinę prigimtį ir padeda palinkimui į vieną arba kitą meninės veiklos rūšį atsirasti ir išsiskleisti į tam tikrą apibrėžtą meninį gabumą. Jųjų nagrinėjimas veda jau prie naujos problemos, liečiančios meno istorinę raidą ir šios raidos dėsningumą.

6. MENININKAS IR VAIKAS (PRIMITYVUSIS ŽMOGUS)

Su meno kilmės problema rišasi dar kitas klausimas, kurio negalima apeiti: ar kultūros pažanga visais atžvilgiais yra palanki meninei kūrybai? Ar, žmogaus dvasiai diferencijuojantis, neima reikštis tokie veiksniai, kurie trukdo bei slopina kūrybinį pajėgumą meno srityje? Šitam klausimui pateisinti nurodoma tai, kad menininko psichika turi daug bendro su vaikų ir primityviųjų (pirmykščių) žmonių psichika: panašiai kaip ir pastarieji, jis yra ypač jautrus jutiminiams įspūdžiams ir ne tik atsiliepia į juos su nepaprastu jausminiu susijaudinimu, bet ir sugeba jiems atsidėti visai betarpiškai ir naiviai. Antra vertus, vaikų ir primityvių tautų tarpe daug dažniau pasireiškia tam tikras meninis gabumas, negu vidutiniškai civilizuotų žmonių tarpe. Jų kalba dažnai nepaprastai vaizdinga ir gausi tokių išsireiškimų ir palyginimų (metaforų), kurių taiklumu tenka tik stebėtis. Taip pat ir vaikų piešiniai arba primityviųjų žmonių verslo darbai pasižymi ypatingu meniniu raiškumu, ir šiuo atžvilgiu jie gali drąsiai lygintis su geriausiais kultūringųjų tautų meno kūriniais. Pagaliau ir kultūros istorija liudija, kad menas ir mokslas nesivysto lygiagrečiai.

Dailė ir poezija dažnai pasiekia labai aukštą tobulumo laipsnį tokiose tautose, kurių intelektualinis lygis (protinis pažinimas) yra dar gana žemas. Iš šito fakto italų mąstytojas *Dž. B. Vikas* padarė išvadą, kad menas apskritai priklauso ankstesniam už mokslą ir filosofiją kultūros tarpsniui ir kad jis neišvengiamai smunka, kai kultūriniame gyvenime lemiamas vaidmuo tenka protui. Kiek vėliau *J. Herderis* pareiškė nuomonę, kad primityvusis žmogus iš prigimties esąs menininkas. Šita pažiūra pasidarė kertiniu akmeniu romantikų kultūros filosofijoje ir buvo toliau išplėsta bei išskleista žymiausio šios mokyklos teoretiko *F. Šlėgelio.* Visų tautų ir visų laikų menas, jo nuomone, maitinamas dviejų šaltinių. Vienas — tai pati kalba, kalbos lobynas, kuriame atsispindi primityviojo

žmogaus pasaulėžiūra, jo mąstymo ir jautimo būdas. Antras — tai mitologija, iš kurios išauga ir išsiskiria įvairios kultūros šakos, ne tik menas, bet ir religija, filosofija, mokslas ir visuomeninė santvarka. Tačiau ir primityvi kalba, ir mitologija savo esme yra glaudžiausiai susijusios su menu, ar tiksliau — su ta meno rūšimi, kuriai romantikai skiria svarbiausią vaidmenį,— su poezija. Todėl, sako Šlėgelis, kaip tik poeziją reikia laikyti visos dvasinės kultūros pradu. Remdamiesi šia teorija, romantikai savo kūriniais stengiasi atgaivinti tą mitologijos įkvėptą poeziją, kuri į organišką vienybę suvestų visas išsiskyrusias ir savitarpio ryšio netekusias kultūros šakas. Bet, perkeldami kultūros idealą į praeitį ir pripažindami meną dominuojančiu dvasinės būties veiksniu, romantikai idealizavo primityviojo žmogaus (kartu ir vaiko) prigimtį ir perdėtai vertino meno kūrybos reikšmę jo gyvenime. Nei naujausi etnologiniai tyrinėjimai, nei mūsų laikų vaikų psichologija nepatvirtina tos nuomonės, jog primityvusis žmogus arba vaikas esąs menininkas iš prigimties. Kova dėl būvio pirminiuose kultūros tarpsniuose, apskritai imant, yra ne mažiau aštri, negu vėlesniais civilizacijos laikotarpiais, ir verčia žmogų visų pirmiausia rūpintis gyvybinių poreikių tenkinimu. O toks praktinis sąmonės nusistatymas nėra palankus nei estetinei kontempliacijai, nei meninei kūrybai. Be to, ir primityvių tautų visuomeninė santvarka pajungia kiekvieno kolektyvo nario gyvenimą bei veiklą griežtai nustatytiems papročiams, kliudantiems individui reikšti kūrybinę iniciatyvą. Kai dėl vaiko, tai jo galvojimas ir jautimas dar, žinoma, nėra pavergti praktinių rūpesčių, bet būtų klaidinga manyti, kad jį valdą instinktai vestų pirmiausia į estetinį aplinkinio pasaulio suvokimą ir pavidalinimą.

Tačiau negalima neigti, kad romantikų teorija turi tam tikrą realų pagrindą; tie duomenys, kuriais ji remiasi, aiškiai parodo, kad civilizacijos pažanga toli gražu nelaiduoja ir meninio pajėgumo augimo. Dar daugiau, bendras kultūros vystymasis gali eiti ir dažnai eina tokia kryptimi, kuri jį trukdo bei silpnina. Panašiai ir atskiras individas augdamas bei bręsdamas ne tik išskleidžia visus savo sugebėjimus, bet dažniausiai ir netenka tam tikrų teigiamų savybių ir ypatybių, kuriomis pasižymi vaikas. Šiųjų ypatybių tarpe esama ir tokių, kurios iš tikro šiek tiek suartina vaiko ir primityviųjų žmonių suvokimo bei reagavimo būdą su menininko psichika ir jo psichikos pasireiškimais.

1. Visų pirma čia tenka pabrėžti pamėgdžiojimo (imitacijos) instinktą, vaidinantį ne tik vaiko, bet ir primityviųjų žmonių gyvenime labai reikšmingą vaidmenį. Pačiame šitame instinkte dar neglūdi jokių estetinių tendencijų. Tačiau, nebūdamas susijęs su aktualiais gyvybiniais poreikiais, jis ruošia dirvą ir meninei kūrybai, ir estetinei kontempliacijai.

Iš pamėgdžiojimo instinkto išauga, kaip mes matėme, natūralistinis primityviosios dailės stilius.

2. Su pamėgdžiojimo instinktu (ir ypač su jo vėlesne sutraukta forma — su vidine imitacija) yra glaudžiai susijęs estetinis sąmonės nusistatymas, į kurį vienodai linksta ir vaikai, ir primityvieji žmonės. Stebėdami kurį nors objektą, jie taip nugrimzta į jį, kad užmiršta aplinkinį pasaulį ir patys save.

3. Kol jutiminis suvokimas vaikystėje ir apskritai pirminiuose psichikos raidos tarpsniuose dar nepersunktas abstraktaus mąstymo ir neapsprendžiamas įprastų suvokimo schemų, visi bent kiek stipresni išoriniai įspūdžiai išlaiko savo pirmykštį jausminį gyvumą, dėmesys nenukreiptas pirmiausia į simbolinę suvokto vaizdo reikšmę, o sustoja ties pačiu vaizdu ir jo jutiminėmis ypatybėmis.

4. Iš to kyla savitas vaikų ir primityviųjų žmonių *pastabumas,* nuo kurio nepasprunka net smulkiausi objektų bruožai ar pasikeitimai, ir būdingas jiems *eidetizmas,* t. y. sugebėjimas įsiminti aiškų objekto vaizdą ir jį tiksliai atgaminti vienu ar kitu būdu (judesiais, piešiniu, žodžiais). Bet jutiminis pastabumas ir tam tikras eidetizmas yra kaip tik tos psichinės prigimties savybės, nuo kurių pirmiausia priklauso menininko gabumas ir kurios vienodai pasireiškia, pavyzdžiui, ir piešinių nepaprastu gyvumu bei savitumu, ir kalbos vaizdingumu bei taiklumu.

5. Be to, reikia įsidėmėti, kad vaikystė ir kultūros aušra yra tie žmogaus ir žmonijos gyvenimo tarpsniai, kada vaizduotė savarankiškesnė ir jos veiklumo netrukdo varžanti kritiškos refleksijos įtaka. Sąmonės akiračiui išsiplėtus praeities ir ateities link, atsiradę buvusių ir būsimų įvykių vaizdai įgalina žmogų aprėpti tai, kas erdvės ir laiko atžvilgiu yra tolima. Jisai nevaržomas savo jutimo organų ribotumo ir ima domėtis tuo, ką jam teikia atmintis ir vaizduotė, t. y. tuo, kas nematerialu, nekūniška, nesurišta su esamaisiais gyvybiniais poreikiais. Tada jo vaizduotę ima žadinti tokie vidaus gyvenimo reiškiniai, kaip sapnai ir kiti vaizdiniai, netikėtai iškylą jo sąmonėje. O kadangi visa, kas paliečia ir sujaudina primityvųjį žmogų, atrodo jam raišku, t. y. kaip kažko gyvo ir veikiančio apraiška, tai pirminiai jo mėginimai išsiaiškinti daiktų bei įvykių sąryšį ir reikšmę pirmiausia apsprendžiami instinktyviai veikiančios vaizduotės, laisvai pasiduodančios toms analogijoms ir asociacijoms, nuo kurių priklauso vaizdinių eiga. Tasai vidinis vaizduotės žaidimas vystosi panašiai kaip ir išorinis judesiais besireiškiąs žaidimas, gimstąs iš kūno savaimingo (automatinio) veiklumo. Jo padarinys yra mitologijos užuomazga, mitologijos, kur fantazijos kūriniai yra neperskiriamai suaugę su realaus pasaulio vaizdais. O mitologinis pasaulėvaizdis yra bendras ne

tik vaikui ir primityviajam žmogui, jo įtakoje pasilieka ir menininkas, nes ir jam juntamasis pasaulis yra gyvas, raiškus, o, be to, estetiniu požiūriu skirtumas tarp to, kas realu, ir to, kas vaizduotės pramanyta, neturi reikšmės [37].

Tas kritinis darbas, kurį protas atlieka sąmonėdamas, atskirdamas fantazijos produktus nuo tikrovės, nuslopina mitologinę kūrybą dvejopu atžvilgiu. Kadangi pažinimas vadovaujasi praktiniais sumetimais, siekimu pajungti bei panaudoti gamtos jėgas, protas įstato vaizduotės veiklą į tokias vėžes, kurios jau nebeleidžia nukrypti nuo grynai techninių arba mokslinių uždavinių. Antra vertus, protinė refleksija, suskaidydama žmogaus „aš" į dvi dalis: vieną veikiančią bei jaučiančią, o antrą stebinčią šią pastarąją iš šalies,— sudaro tą kritinį nusistatymą, kuris kliudo žmogui visai naiviai atsidėti savo įspūdžiams bei pergyvenimams ir įkūnyti juos išoriniuose vaizduose. Šiuo atžvilgiu civilizuotam žmogui tenka įveikti vidines kliūtis, kurių vaikas ir primityvusis žmogus nepažįsta: jis turi atsikratyti visais tais mąstymo ir suvokimo įpročiais, kurie iškreipia arba sužaloja jo jutimo bei jautimo betarpiškumą ir gyvumą. Tačiau būtų klaidinga manyti, kad protinės refleksijos poveikis estetinei kontempliacijai ir meninei kūrybai esąs tik neigiamas. Kol refleksija yra imanentinė pačiam suvokimo aktui, kol ji nukreipta tiesiog į gautą įspūdį ir tik iškelia aikštėn bei ryškina objekto sąrangą ir jo dalių arba elementų santykius, ji yra būtinas sąmoningos estetinės žiūros ir kūrybos veiksnys, nes ji ne tik turtina ir tikslina meninį suvokimą, bet ir miklina estetinį skonį (vertinamąją galią). Išaugdama iš pačios kontempliacijos, šita refleksija įgalina menininką įsisąmoninti būtinas medžiagos formavimo sąlygas ir įkūnyti savo užsimojimą atitinkamoje kompozicijoje. Kol ji dar neišugdyta (t. y. vaikų ir primityviųjų žmonių), trūksta ir mokėjimo spręsti sudėtingesnius kompozicinius uždavinius. Žalinga pasidaro refleksija vien tada, kada ji nekyla iš paties estetinio suvokimo ir ima tvarkyti kūrybinį darbą, taip sakant, iš šalies, besiremdama grynai teoriniais sumetimais [38].

Pagaliau nereikia išleisti iš akių, kad vaikų ir primityviųjų žmonių vidaus gyvenimas dar nėra tiek diferencijuotas, kad būtų galima kiekvienu atskiru atveju aiškiai apibrėžti tvarkomąją tam tikro akto arba sąmonės nusistatymo intenciją. Meno kilmė neužginčijamai parodo, kad vaikų ir primityviųjų žmonių kūrinių estetinė vertė pradžioje atsiranda kaip *šalutinis* padarinys tokių aktų, kurių tikslas nėra meninis. Todėl gali atsitikti, kad mūsų laikų civilizuotas žmogus, žiūrėdamas į pirmykštės kultūros kūrinius ir besigėrėdamas jų meniškumu, priskiria jiems tokią estetinę reikšmę, kurios jie pačiam kūrėjui dar neturėjo.

VI SKYRIUS

MENINĖS KŪRYBOS PROBLEMA

1. BENDRAS KŪRYBOS PROCESO APIBŪDINIMAS

Visi meno kūriniai yra žmogaus padarai, kuriuose realizuojamos tam tikros estetinės vertybės. Be to, meninė veikla pasižymi kūrybiškumu. Ji ne atgamina, ne kopijuoja, o pirmiausia kuria kažką naujo. Vertinant meno kūrinį, šitas momentas turi lemiamą reikšmę. Tuo iš esmės skiriasi mūsų požiūris į meną nuo požiūrio į gamtos grožį ir jo vertinimo. Kopijai, arba reprodukcijai, kad ir tobuliausiai bei tiksliausiai, mes nepriskiriame tos pačios vertės, kaip originalui. Gamtos reiškinys, priešingai, nenustoja savo estetinio vertingumo ir daugelį kartų besikartodamas. Todėl aišku, kad estetikai turi rūpėti klausimas: koks yra tas kūrybos procesas, kuris pasibaigia meno kūriniu? Tačiau kūryba pasirodo ne tik mene, bet ir visose kitose kultūros srityse: moksle, filosofijoje, visuomeniniame gyvenime, technikoje. Vadinasi, estetika negali tenkintis, aprašydama bendruosius kūrybos bruožus, ji turi, be to, visų pirma iškelti tas ypatybes, kurios apibūdina kaip tik meninę kūrybą.

Nagrinėdami kūrybos proceso eigą ir sudėtį, mes randame, kad jis yra ne vienalytis, o mišrus; tai psichofizinis procesas, susidarąs iš vidinio ir išorinio veiklumo. Tam tikras įvykis arba įspūdis sujaudina menininką ir ragina objektyvizuoti, meniškai reikšminga forma išreikšti tai, ką yra patyręs arba pergyvenęs. Vadinasi, kūrybos procesas prasideda vidiniu (psichiniu) susijaudinimu, iš kurio kyla meninis sumanymas, ir baigiasi išoriniu šio sumanymo realizavimu vienoje arba kitoje meno srityje.

Vienok psichinis veiklumas (sumanymas) ne tik sukelia motorinį realizavimo procesą, bet ir nuolat jį lydi, tvarkydamas ir dorodamas jo eigą bei sąrangą. Kad ir kaip skirtingi būtų psichiniai ir fiziniai momentai, kūrybos akte jie organiškai susiję ir sudaro neišardomą vienybę,— taip, kad negalima tyrinėti vieno momento, kartu neatsižvelgiant ir į antrą, nes sumanymas ir visas vidinis jo turinys įgauna estetinės vertės vien tiek, kiek jis realizuojamas ir pasireiškia meno kūrinyje adekvatine for-

ma [39]. Tatai ypač svarbu įsidėmėti, nustatant kriterijų, kurio estetika turi laikytis, aprašydama kūrybinės veiklos pradžią ir išsiskleidimą. Įvairūs būna tie įspūdžiai bei įvykiai, kurie yra kūrybos akstinas. Įvairios būna ir tos psichinės būsenos, kurios lydi kūrybos aktą ir iš kurių jis gimsta. Jos priklauso nuo menininko individualybės, nuo jo charakterio ir temperamento, nuo jautrumo ir dominuojančių polinkių. Pagaliau įvairiopų būna ir tų išorinių aplinkybių, kurios žadina bei skatina kūrybinį darbą. Visi šitie veiksniai, kurie vienu arba kitu būdu sąlygoja menininko veiklą ir kiekvienu konkrečiu atveju suteikia jai ypatingą atspalvį, turi būti nušviečiami ir klasifikuojami kūrybos psichologijos, o estetika tesidomi jais tik tiek, kiek jie aiškina meno kūrinio atsiradimo procesą ir apsprendžia estetinę jo struktūrą. Todėl, apskritai imant, paruošiamieji eskizai, pirminiai kūrinio juodraščiai ir visi tie žingsniai ir bandymai, kuriuos menininkas padaro, kurdamas ir dorodamas savo veikalą, estetikai teikia daugiau reikšmingų duomenų kūrybos procesui nušviesti, negu biografiniai faktai arba pačių menininkų pasisakymai apie tai, ką jie yra pergyvenę ir patyrę kurdami. Juk kaip tik šiuose bandymuose ir eskizuose aiškiausiai reiškiasi kūrėjo meniniai sumanymai, tai, kas jam svarbu bei reikšminga, ir kartu tie keliai ir tos priemonės, kuriomis jis stengiasi ir moka savo tikslą pasiekti.

2. TRYS PAGRINDINIAI KŪRYBOS PROCESO MOMENTAI

A. VIDINIS SUSIJAUDINIMAS

Apskritai kūrybos procese galima nustatyti tris momentus, arba tarpsnius, kurie iš dalies seka vienas paskui kitą, o iš dalies ir sutampa bei susilieja. Tai visų pirma tam tikras *psichinis susijaudinimas*, sukeltas vienos arba kitos išorinės (įspūdžio, įvykio) arba vidinės (dvasinio pergyvenimo) priežasties. Jis apima visą menininko asmenybę ir sukelia joje savotišką nuotaiką, kurioje dar nėra jokio emocinio arba dalykinio aiškumo, bet kuri skatina menininko aktyvumą ir reikalaute reikalauja išorinės išraiškos (objektyvizacijos). Iš šitos nuotaikos gimsta meninis įkvėpimas *(inspiratio)*. Tie jausmai, emocijos, mintys ir vaizdiniai yra nepaprastai įvairūs ir dažnai iš pradžių nesisieja tiesiog su ta reiškinių sritimi, kurioje įkūnijamas menininko sumanymas (užsimojimas). Lygiai kaip kad gamtos reginys neretai sužadina kompozitoriaus kūrybines jėgas arba muzikos pjesė paveikia poeto vaizduotę, taip ir tie įjausminti vaizdiniai, kurie kyla menininko sieloje, įkvėpimui atsiradus, neretai

nėra tos pačios rūšies, kaip menininko kuriami vaizdai. Antai F. Šileris ir kiti poetai pasakoja, kad įkvėpimas jiems prasidedąs tam tikra ypatinga *muzikine* nuotaika, kurios neįmanoma išreikšti žodžiais ir kurioje dar nėra jokių apibrėžtų poetinių vaizdų arba siužetinių momentų. Kitais atvejais poetinį įkvėpimą valdo tam tikrų spalvų arba kvapų vaizdiniai. Daug tokių pavyzdžių galima surasti meno ir literatūros istorijoje. Šiaip ar taip, svarbu pažymėti, kad ta psichinė būsena, iš kurios išsiskleidžia kūrybinė veikla, dažnai dar nėra aiškiai diferencijuota ir, atrodo, nenubrėžia tos krypties, kuria bus dirbamas menininko darbas. Ji pasižymi tik nepaprasta vidine *įtampa* ir visos psichikos susijaudinimu (aktyvumu). Tuo tarpu ją lydį dalykiniai (jutiminiai) vaizdiniai neapibrėžti, chaotiški; jie įvairiausiais būdais susipina bei susipainioja, ir nejučiomis vienos rūšies vaizdai pereina į kitos rūšies vaizdus (spalvos į tonus, regėjimo vaizdai į žodžius ir t. t.). Šita kūrybinės nuotaikos ypatybė turi reikšmės ir kūrybos proceso produktams (meno kūriniams); ji aiškiai parodo, kad psichikos gelmėse, kur bręsta ir meninis įkvėpimas, ne tik jutimai yra organiškai suaugę su jausmais, bet kad ir skirtingų rūšių jutimai (ir jų atstovai — vaizdiniai) iš pradžios nėra griežtai atskirti vieni nuo kitų; priešingai, juose reiškiasi tam tikras vidinis giminingumas, kuris jiems leidžia susilieti arba vieniems atstovauti kitiems.

B. MENINIO SUMANYMO ATSIRADIMAS

Antras įkvėpimo ir kūrybos proceso momentas, išaugęs iš pirmojo (kūrybinės nuotaikos), yra pats *meninio sumanymo atsiradimas*. Menininko sąmonėje iškyla tam tikri vaizdiniai arba įjausminti ir įprasminti vaizdinių deriniai, kurie pajungia sau visus kitus, išstumdami tai, kas jiems svetima, ir tuo nulemia vaizduotės veiklą ir šios veiklos kryptį. Šitie vaizdiniai jau priklauso vienai apibrėžtai jutimų rūšiai ir tuo apsprendžia meninės kūrybos objektyvizavimo formą. Šis antrasis momentas yra lemiamas; juo prasideda kūryba tikrąja žodžio prasme. Jis pasižymi tam tikru staigumu bei netikėtumu. Menininkui tarytum staiga atsiveria dvasinės akys, ir jis išvysta bei suvokia tai, kas jam neapsakomai brangu ir kuo pasireiškia vidinis jo susijaudinimas. Rodos, kad menininko viduje atbudo slaptingos jėgos, nepriklausančios nuo jo sąmoningos valios, jėgos, kurios jį įgalina ir net priverčia suvokti ir įvykdyti tai, kas jam paprastai nepasiekiama. Iš šito jausmo ir kilo žodis įkvėpimas *(inspiratio, вдохновение, Eingebung).* Atrodo, aukštesnė už žmogų galia įkvepia menininkui tą sumanymą, kurį jis įkūnija savo kūrinyje. Jisai jaučiasi

esąs tik organas arba įrankis, per kurį toji galia įvykdo savo sumanymus. Jis išreiškia vien tai, ką iš jos gauna. Bet kaip tik iš šito pasyvumo išplaukia jo kūrybinis aktyvumas. Iš to suprantama, kad įkvėpimo būsena dažnai palyginama su *svajojimu* ir *sapnavimu*. Panašumas čia dvejopas. Pirma, ir šiose pastarosiose būsenose vaizdai ateina ir susigrupuoja sieloje savaime, valiai sąmoningai nedalyvaujant. Antra, svajojant arba sapnuojant sąmonė būna šiek tiek atitrūkusi nuo išorinio pasaulio. Žmogus nugrimzdęs savo viduje ir visiškai atsidėjęs tam, kas vaidenasi jo vidiniam jutimui. Būna net tokių atvejų, kur pirminis meninis sumanymas gimsta sapne (pvz., taip atsirado R. Vagnerio įžanginis „Reino aukso" motyvas). Nurodytos įkvėpimo ypatybės aiškiai liudija, kad šioje būsenoje, lygiai kaip ir svajonėse bei sapnuose, lemiamą vaidmenį vaidina *pasąmonė*. Psichinis gyvenimas nesibaigia vien tuo, ką mes stebime bei suvokiame sąmonės (dėmesio) lauke; žymi jo dalis vyksta, taip sakant, tamsoje, paslapčiomis, po sąmonės slenksčiu. Todėl tie vaizdiniai, mintys, jausmai ir polinkiai, kurie iš pasąmonės iškyla į sąmonės sferą, asmenybei dažnai atrodo netikėti, keisti ir svetimi, tarytum atėję iš visai kitoniško psichinio pasaulio. Bet kūrybinio įkvėpimo fenomenas tuo reikšmingas, kad jis itin aiškiai parodo štai ką: pasąmonės automatizmai žmogaus gyvenime atlieka ne tik tas žemesnes gyvybines funkcijas, kurios nereikalingos sąmonės vadovavimo, ir ne tik aprūpina tą elgimosi sferą, kuri mūsų psichofizinei organizacijai įprasta. Šalia to jie sąlygoja ir tą dvasinę veiklą, kuri iškelia ir realizuoja aukščiausias kultūrinės būties vertybes moralės, mokslo, filosofijos ir meno srityse.

C. SUMANYMO REALIZAVIMAS

Tačiau antrasis kūrybos momentas neperskiriamai susijęs su trečiuoju — *sumanymo*, arba *koncepcijos, realizavimu*, ir todėl būtų klaidinga manyti, jog meninis įkvėpimas visiškai sutampąs su svajojimu arba sapnavimu. Čia kaip tik yra esminis skirtumas. Kurdamas menininkas negali pasilikti tik pasyvus ir nevaržomai pasiduoti jo sieloje kylančių vaizdinių žaidimui. Svajojant ir sapnuojant šitas žaidimas yra palaidas ir nepriklauso nuo jokio kriterijaus, kuris nustatytų, kas čia vertinga ar nevertinga, kas atitinka estetinius reikalavimus ar jų neatitinka. Kol įkvėpimas tesiriboja tik šiomis būsenomis, jis dar nėra kūryba tikrąja prasme. Neretai tie vaizdiniai, kurie sapne atrodo reikšmingi ir turiningi, sąmonei budint, nustoja savo žavingumo bei įspūdingumo ir pavirsta menkniekiu. Vertinamoji galia šioje būsenoje žymiai silpnėja ir net visiškai nyksta.

Kad išvengtų tokių iliuzijų, menininkas į savo įkvėpimo rezultatus turi žiūrėti kritiškomis akimis. Dar daugiau; neužtenka, kad įkvėptas vaizdas (ir užsimojimas) būtų geras ir estetiškai vertingas, jo įvykdymas reikalauja, kad jis tinkamai išsiskleistų, konkretizuotųsi, kad visi užbaigto kūrinio elementai ir komponentai derintųsi su pagrindiniu kūrybiniu sumanymu. Įkvėpimo momentas ne tik pergyvenamas menininko kaip netikėtai jam dovanotas džiaugsmas ir laimė. Jis dažnai patiria ir kūrybos kančias. O šios kančios atsiranda kaip tik tada, kai menininkas ima vykdyti savo užsimojimą, kai prasideda realizavimo darbas. Toli gražu ne visuomet šis procesas vyksta sklandžiai ir netrukdomai. Visų pirma menininkas iš besisiūlančių jam vaizdinių turi atrinkti tai, kas tinka bendrai kūrinio kompozicijai, ir atmesti tai, kas su ja nesiderina. Be to, imdamasis įkūnijimo darbo, jis susiduria su dorojamosios medžiagos pasipriešinimu. Jis turi atidžiai atsižvelgti į jos ypatybes bei vertybes ir pritaikyti savo sumanymus prie jos prigimties. Todėl kūryba neįmanoma, neįvertinant kiekvieno žengto žingsnio, neapsvarstant vienos arba kitos realizavimo galimybės. Menininkui tenka mėginti ir bandyti (eksperimentuoti). Ir dažnai jau pirmieji bandymai nesiseka. Tada jis turi iš naujo pradėti darbą ir, gal būt, ilgai ieškoti ir kamuotis, kol suras atitinkamą realizavimo formą. Žodžiu, kūryba reikalauja — ir tuo ji iš esmės skiriasi nuo svajonių ir sapnų — nepaprasto vidinio susikaupimo ir visų dvasinių jėgų sutelkimo į dorojamojo kūrinio sferą. Pats menininkas yra pirmas savo kūrinio žiūrovas ir kritiškas vertintojas. Vadinasi, į kūrybinį darbą neišvengiamai įeina ir estetinė kontempliacija (žiūra), ją ja remiasi ir ta kritiška taisymo bei tobulinimo veikla, kuri veda ir reguliuoja tolesnę kūrybos eigą. Bet tuo realizavimo procesas nesibaigia. Jis ne tik išskleidžia ir detalizuoja pirminiame sumanyme suvoktą kūrinio koncepciją (planą), bet kartais ją žymiai pakeičia; pasitaiko, kad vienas arba kitas antrinis motyvas, kūrybos procesui vykstant, ima vaidinti pagrindinį vaidmenį ir pasidaro kompozicijos centru. Šiaip ar taip, kūryba visuomet sąlygojama dviejų veiksnių: iš vienos pusės, sumanymo, kylančio iš pasąmonės ir nušviečiančio menininko dvasią, ir iš antros — įtempto sąmoningo darbo, kuris kritiškai atrenka, doroja ir derina intuityviai gautą medžiagą. Nuo menininko individualybės priklauso, katram šių veiksnių jis skiria sprendžiamąją reikšmę. Vieniems viską nulemia pirminis sumanymas,— realizavimas išauga iš jo organiškai, ir menininkas įkūnija vien tai, kas tame sumanyme jau glūdi potencialia forma. Kitiems pats sumanymas ir kūrinio kompozicija išryškėja vien įkūnijimo procese. Smulkiau nagrinėjant kūrybinio sumanymo kilmę, pasirodo, kad tai toli gražu ne vieno akimirksnio rezultatas; jis yra surištas vienu arba kitu

būdu su visu menininko patyrimu ir veikla. Skirtumas vien tas, kad vienais atvejais paruošiamasis darbas vyksta slaptai, nepastebimai ir pats sumanymas iškyla sąmonėje įkvėpimo metu kaip beveik užbaigtas ir subrendęs kompozicijos planas. Kitais atvejais kūrybinis sumanymas atsiranda neaiškia bei neapibrėžta fragmentiška forma, ir tiktai sąmoningos menininko pastangos ir kruopštus dorojimo darbas sugeba išvystyti pirminį kūrinio gemalą į išbaigtą ir darnią visumą.

3. KŪRYBINĖ VAIZDUOTĖ

A. VAIZDUOTĖS VAIDMUO JUTIMINIAME SUVOKIME

Visa, kas buvo pasakyta apie kūrybos procesą ir svarbiausius jo momentus, galioja — mutatis mutandis — ne tik menui, bet ir kitoms kultūros sritims: mokslui, filosofijai, technikai ir kt. Norint iškelti aikštėn meninės kūrybos ypatybes, reikia kiek smulkiau išnagrinėti vaizduotės, to kūrybinio sugebėjimo, kuris vadovauja meninei veiklai, prigimtį. Tam tikslui svarbu išsiaiškinti vaizduotės santykį su kitais psichiniais veiksniais, būtent, su jutiminiu suvokimu, su atmintimi, su mąstymu, su jausmais ir su motoriniu mechanizmu.

Pradėkime nuo vaizduotės santykio su jutiminiu suvokimu. Paprastai manoma, kad jutiminis suvokimas nėra susijęs su vaizduotės veikla. Jis susidedantis tiktai iš tų duomenų, kuriuos tuo momentu mums suteikia išorinio jutimo organai. Bet iš tikro taip nėra. Į jutiminio suvokimo struktūrą įeina, be to, ir tie papildymai, ir elementų sąryšiai, kurie gaunami iš buvusio patyrimo ir iš mums įgimtų arba įgytų kategorinių schemų (pvz., erdvinių formų ir santykių schemų, daiktų schemų). Vadinasi, suvokimas nėra tik pasyvus išorinių įspūdžių gavimas — tai yra *konstruktyvus aktas,* kuris sintetina tai, kas duota, su tuo, kas tiesiog neduota, ir tiktai šita sintezė apsprendžia juntamojo pasaulio vaizdą mūsų sąmonėje. Taigi galima sakyti, kad kiekviename suvokime jau glūdi tam tikra išorinių įspūdžių interpretacija. Tiesa, tas sintetinis aktas, kuriuo pagrįstas jutiminis suvokimas, paprastai (t. y. normaliomis aplinkybėmis, kai jis niekieno nesutrukdytas) vyksta savaime, nesąmoningai ir todėl dažniausiai neprieinamas savistabai. Tiktai gilesnė normalių suvokimų ir iliuzijų analizė (kuri iš dalies remiasi ir eksperimentais) iškelia aikštėn suvokto vaizdo struktūrą ir reikšmę tų komponentų, kurie prisideda prie esamųjų išorinių įspūdžių [10].

Bet ne tik sintetinis išorinio suvokimo charakteris verčia mus pripažinti, kad to suvokimo formavime dalyvauja vaizduotė, bet ir suvokto vaizdo santykis su tuo realiu objektu, kuris mums pasireiškia tuo vaizdu. Mūsų tolinio jutimo organams (ir ypač regėjimo) daiktai ir įvykiai visuomet pasirodo tam tikroje perspektyvoje. Kiekvienu esamuoju momentu mes matome ne visą daiktą, o tiktai tam tikrą jo aspektą, priklausantį nuo subjekto ir objekto savitarpio santykio erdvėje, nuo apšvietimo ir kitų išorinių ir vidinių aplinkybių. Vadinasi, aspektas nesutampa ištisai su pačiu daiktu, jis neaprėpia visų objekto elementų ir savybių, lygiai kaip ir neparodo jų visų tarpusavio santykių. Todėl perspektyviniame vaizde visuomet esama ir tam tikrų *tuščių vietų (Leerstellen)*, neužpildytų jutimų duomenimis, bet vis dėlto tam tikru ypatingu būdu priklausančių aspekto struktūrai (pvz., daikto užpakalinė, nematoma pusė, jo vidurys arba šešėlio nustelbta dalis). Kaip tik šitas regimojo vaizdo ypatumas įgalina tą vaizdą atstoti patį realų objektą, būti jo apraiška ta prasme, kad jis daugiau reiškia, negu betarpiškai (t. y. jame telpančių jutiminių elementų atžvilgiu) yra.

Be to, reikia įsidėmėti ir tai, kad mūsų patyrime regimieji daiktų vaizdai apskritai nėra atskiri, izoliuoti, bet siejasi su kitais jutiminiais duomenimis. Visų pirma, jie nesusideda tiktai iš grynų regėjimo įspūdžių, bet apsprendžiami ir motorinių jutimų, kylančių iš akių judesių. O šie pastarieji savo ruožtu susiję su kitais motoriniais jutimais, lydinčiais tuos kūno judesius, kurie leidžia mums duotąjį objektą smulkiau apžiūrėti (papildyti vieną perspektyvinį vaizdą kitu) ir kartais net pačiupinėti, pauostyti, paragauti. Juk konkrečiame daiktų pažinime tam tikru laipsniu dalyvauja visos jutimų rūšys. Patyrimui besiplėtojant ir besitvarkant, tarp skirtingų jutiminių įspūdžių susidaro tokie glaudūs asociatyviniai ryšiai, kad vieni gali tarytum įtraukti į save kitus ir tokiu būdu juos atstoti. Pavyzdžiui, regimasis objekto vaizdas leidžia mums ne tik suvokti jo erdvinę formą ir spalvotumą, bet ir šiek tiek pajusti jo kietumą arba minkštumą, jo paviršiaus lygumą arba šiurkštumą, jo lengvumą arba masyvumą ir t. t. Ir šiuo atveju vaizde glūdi daugiau, negu duoda tiesioginiai jutiminiai įspūdžiai, o tai būtų neįmanoma, jei į suvokimo aktą nebūtų įsikišusi ir sintetinė vaizduotės veikla. Ja pagrįsta *atstojamoji* vaizdo funkcija, kuri ypač meno srityje įgauna didelę reikšmę.

Tiesa, tokiam vaizduotės reikšmės jutiminiam suvokimui susiformuoti apibūdinimui galima padaryti priekaištą, kad vaizduotei priskiriama tai, kas iš tikro yra atminties darbas; juk praeities patyrimas, apsprendžiąs percepcijos struktūrą, remiasi atmintimi. Tačiau šitas priekaištas nepamatuotas. Pirma, dėl to, jog dažniausiai suvokimas vyksta ne taip,

kad mūsų sąmonėje iš pradžių atsiranda tam tikri atsiminimai, kurie vėliau susilieja su esamaisiais jutiminiais įspūdžiais; priešingai, objekto vaizdas mums iškart pasirodo kaip išbaigta visuma, kurioje papildomieji elementai jau sujungti su tiesioginiais jutimų duomenimis į dalykinę vienybę. Atseit, sintezė, vykstanti suvokime, nors ir gauna medžiagos iš atminties atsargų, vis dėlto yra ypatingas konstruktyvus aktas. Antra, tenka pažymėti, kad ir tie atsiminimai, kurie iškyla sąmonėje tam tikram laikotarpiui po gauto įspūdžio praslinkus, apskritai nėra tikslios originalo (paties daikto) kopijos ir ilgainiui kinta: ne tik ta prasme, kad silpsta, blanksta ir jose atsiranda spragų, bet ir ta prasme, kad atsiminto vaizdo sudėtis bei forma keičiasi ir net turtėja tokiomis žymėmis, kurių jame iš pradžios nebuvo. Tai parodo, kad ir atminties vaizdiniai yra vaizduotės veikiami ir performuojami. Vadinasi, ir vaizdų atgaminimas, panašiai kaip ir pats suvokimas, neapsieina be tam tikros vaizduotės paspirties [41].

B. VAIZDUOTĖS RYŠYS SU MĄSTYMU IR ATMINTIMI

Bet vaizduotės svarba psichiniam gyvenimui iškyla dar aiškiau, pažvelgus į žmogaus veiklą. Žmogus, lygiai kaip ir kiekvienas gyvūnas, pirmiausia esti aktyvi, veikianti būtybė. Jo pažinimas pradžioje neatskiriamai susijęs su veiksmu ir jam tarnauja. O veiksmas, kildamas iš esamojo poreikio, stengiasi jį patenkinti, t. y. pasiekti tam tikrą tikslą. Jis netelpa to, kas yra, ribose, o veržiasi į tai, ko dar nėra,— į ateitį. O ateities akiratis atviras; jame slypi daug galimybių, iš kurių tik viena kita atitinka siekiamąjį tikslą. Sąmoningas veiksmas tuo skiriasi nuo grynai instinktyvaus, kad yra *plastiškas* (lankstus), t. y. gali prisitaikyti prie realių aplinkybių įvairumo ir kintamumo. Bet aktyvus prisitaikymas priklauso nuo tam tikrų sąlygų. Visų pirma veikiantysis subjektas turi suvokti objektyvų (bendrą ir būtiną) daiktų savitarpio ryšį, nes toks suvokimas įgalina jį surasti tinkamas priemones tikslui pasiekti ir jo realizavimą trukdančioms kliūtims pašalinti. O tai neįmanoma, jei jis neįsidėmės esamojoje padėtyje glūdinčių galimybių ir nenumatys, kurios iš jų yra palankios tikslui pasiekti ir kurios jam kliudo. Žodžiu, veiksmas yra tikrai sąmoningas vien tiek, kiek jį veda mąstymas ir mąstymą paremia vaizduotė. Jau paprasčiausiuose sąmoninguose aktuose vaizduotės veikla neatskiriamai susijusi su mąstymu ir gali būti nuo jo atskirta tik abstrakcijai padedant. Todėl ir tolesnė vaizduotės bei mąstymo raida, kad ir nesutampa visiškai, vis dėlto vyksta lygiagrečiais keliais taip, kad šių dviejų sugebėjimų sąsaja niekuomet nenutraukiama. Tai, kas juos iš pat pradžių

sujungia praktiniame gyvenime, yra jų objektų giminingumas: abu jie nukreipti į *galimumo sferą*. Iš tikrųjų mąstymo forma, sąvoka, žymi ne tai, kas dabar ir čia yra arba įvyksta, o bendrą objekto arba įvykio prigimtį: koks jis gali būti apskritai, įvairiose konkrečiose aplinkybėse. Mąstydamas sąvoką, subjektas vienu sykiu aprėpia neribotą galimų atvejų kiekį, bet neįsivaizduoja nė vieno iš jų atskirai; realizuoti sąmonėje vieną arba kitą konkrečią galimybę sugeba tik *vaizduotė*, todėl mąstymas gali vadovauti sąmoningam veiksmui ir pritaikyti jį prie duotųjų aplinkybių tik vaizduotėi tarpininkaujant. Galimumo sferai atsiskleidžiant žmogaus sąmonėje, kartu plėtojasi bei turtėja ir mąstymas, ir vaizduotė. Iš vienos pusės, atsiranda grynai teorinis žinojimas, kuris nebetarnauja esamiesiems poreikiams ir atskleidžia tai, kas priklauso nuo daiktų prigimties ir būtinų bei esminių jų sąryšių. Iš antros — ir vaizduotė įgyja laisvę ir sukuria fantazijų, svajonių ir idealų pasaulį. Panašiai kaip mąstymas tampa savarankiškas, kai jis nepasibaigia tiesioginiu veiksmu ir subjektas susikaupdamas gali atsidėti daiktų prigimties ir dėsningumo išsiaiškinimui, taip pat ir vaizduotė ima skleistis ir klestėti tik tuo atveju, jei išorinis veiksmas dėl vienų arba kitų priežasčių yra sustabdytas bei atidėtas, ir ta vidinė energija, kuri glūdi troškimuose bei geismuose, nebegalėdama išsilieti išorėn, pražysta norimojo tikslo (laukiamosios gėrybės) vaizdais. Apskritai, vidinis sąmonės veiklumas, kad ir kažkoks jis būtų (mąstymo, vaizduotės), jos susikaupimas bei atsigręžimas į vidų, į galimumo sritį, stiprėja, žmogui susidūrus su kliūtimis, trukdančiomis arba uždelsiančiomis jo lūkesčių realizavimą, nes troškimai bei siekimai, likdami nerealizuoti, nenurimsta, o, priešingai, auga ir savo ruožtu gyvina vaizduotės veiklą. Nerasdamas pasitenkinimo realiame gyvenime, žmogus metasi į svajonių, utopijų, idealų pasaulį ir ten ieško paguodos. Ir tada pats vaizdavimosi procesas jam pasidaro malonus ir įgyja savarankiškos vertės. Sukurtoje fantazijos sferoje žmogui nereikia nusilenkti nenumaldomiems tikrovės reikalavimams: jis čia nesutinka sunkumų, priverčiančių jį atsižadėti to, kas brangu, ir prisitaikyti prie žiaurių realybės aplinkybių. Ir kaip tik todėl, kad čia jis, niekieno nevaržomas, gali realizuoti ir išgyventi visus savo slaptus troškimus, ilgesius ir svajones, šitas idealusis pasaulis jam pasidaro nepaprastai patrauklus ir tampa galingu jo kūrybinių jėgų varikliu, ypač meno srityje, nes menas leidžia jam įkūnyti savo svajones ir suteikti joms ypatingą tikroviškumą, visiškai nepriklausantį nuo realios būties aplinkybių. Taigi viso to, kas tikrovėje žmogaus nebuvo sulaukta arba įvykdyta, ilgesyje menininkas ir poetas randa vieną giliausių šaltinių, maitinančių jo kūrybinį įkvėpimą.

Tačiau išsilaisvinusi nuo aktualių gyvybinių poreikių vergovės, vaizduotė ne tik išskleidžia bei pavidalina galimumo (ateities) sferą, bet kartu gyvina bei ryškina praeities vaizdą. Praeitis dabar nebėra žmogui tik patirčių atsarga, kuria jis naudojasi, norėdamas parinkti esamajai padėčiai tinkamiausią veikimo būdą. Jam malonu atsigręžti į būtąjį laiką ir apsistoti ties tuo, ką jis tada buvo patyręs ir pasiekęs. Ir čia vėl svarbu pabrėžti, kad praeities atgaminimas (atsiminimas — *rememoratio*) nėra grynai reproduktyvus aktas; kartu tai yra ir interpretavimo, įprasminimo procesas, kuris sutvarko gautus įspūdžius bei potyrius, iškelia jų prasmę bei vertę ir tuo laiduoja gilesnį jų išgyvenimą. Vadinasi, ir šiuo atveju atmintis veikia ne atskirai, o vedama vaizduotės ir pavidalinama supratimo bei vertinimo aktų. Pagaliau, aprėpdama ir valdydama ateitį ir praeitį, laisvoji vaizduotė nepaprastai išplečia emocinio gyvenimo akiratį, ji turtina ir gilina žmogaus jautrumą. Tai vienodai galioja ir teigiamosioms, ir neigiamosioms emocijoms. Vaizduotei išsivysčius, auga žmogaus kentėjimai, lygiai kaip ir jo laimė. Ji maitina optimistinę nuotaiką — viltį, lūkesčius, pasigėrėjimą tuo, kas pasiekta ir padaryta, bet ne mažiau ji žadina ir pesimistinį nusistatymą — nusivylimą, baimę, sąžinės graužimą ir atgailą. Ir neretai džiaugsmas arba baimė, sukeliami laukiamojo gėrio arba blogio vaizdo, savo intensyvumu žymiai pralenkia tuos jausmus, kuriuos žmogus patiria dėl laimėjimo arba pralaimėjimo pačiame realiame gyvenime. Visa tai yra ir meninės kūrybos naudai, nes juo glaudžiau emocinis gyvenimas suauga su vaizduotės sukurtu ir tebekuriamuoju pasauliu, tuo realesnė darosi ir nauja galimybė prigimtinei jausmų linkmei pasireikšti, išsilieti išorėn: būtent, realizuotis idealiose meno kūrinių formose.

C. VAIZDUOTĖ IR MOTORINĖ VEIKLA (ŽAIDIMAS)

Vienok galimumo ir atsiminimų sferos plėtotė ir savarankėjimas dar negali išsamiai nušviesti laisvosios vaizduotės atsiradimo ir suklestėjimo. Ypač to nepakanka vaizduotės kūrybinei veiklai meno srityje paaiškinti. Šioji veikla išauga dar iš kitos šaknies — būtent, iš žmogaus motorinio aktyvumo, kuris atsiranda savaime ir nesąlygojamas jokių apibrėžtų aktualių poreikių arba troškimų. Jau kūdikiuose mes pastebime šitą motorinį veiklumą ir kaip tik tada, kai visi jų tiesioginiai fiziologiniai poreikiai (alkis, troškulys ir kt.) yra patenkinti. Iš pradžios tai netvarkingi rankų, kojų, burnos ir viso kūno judesiai, kurie neapsprendžiami jokio tikslo ir, rodos, teleidžia tam tikram vidiniam (spontaniškam) susijaudinimui

prasiveržti. Vėliau, kai vaikas jau pradeda domėtis savo aplinka ir reaguoti į gaunamus įspūdžius, šitie automatiniai judesiai pamažėle susitvarko ir tikslėja, prisitaikydami prie vieno arba kito veiksmo, nukreipto į aplinkinius objektus (toks objektas yra ir vaiko kūnas). Vaikas griebia daiktus, čiulpia juos, čiupinėja, mėto, bando išgauti visokių garsų ir t. t. Jei pradžioje jį linksmina tiktai patys judesiai, tai ilgainiui jis ima domėtis ir jų rezultatais. Todėl jis ne tik linkęs kartoti tuos pačius judesius, bet ir stengiasi juos taip pat tikslinti ir tobulinti, kad rezultatas pasidarytų įsakmesnis ir įspūdingesnis. Taip atsiranda pirmieji vaiko žaidimai, tokiu pat keliu prasideda jo mėginimai dainuoti, švilpauti, piešti, lipdyti, statyti. Visais šiais atvejais pasitenkinimo jam suteikia realizavimo procesas. Rezultatas neskiriamas nuo jį sukuriančių veiksmų ir kartu su jais teigiamai įjausminamas. Tuo žaidimas ir skiriasi, iš vienos pusės, nuo instinktyvaus veiksmo, patenkinančio tam tikrą apibrėžtą gyvybinį poreikį, ir iš antros — nuo sąmoningo darbo, kuris yra priemonė vienai arba kitai gėrybei pagaminti arba pasiekti, kad jis pats sau yra tikslas ir kad jį skatinąs ir lydįs pasitenkinimas yra *funkcionalinio* pobūdžio. Ir kaip tik šita ypatybė suartina jį su kūrybos procesu mene. Galima net sakyti, kad pirmykščiuose savo tarpsniuose meninė kūryba yra ne kas kita, kaip tam tikras žaidimas. Apie vidinį žaidimo sąryšį su kūryba itin aiškiai kalba keletas momentų:

1. Ir vienu, ir kitu atveju veiksmas yra spontaniškas, savaimingas: tatai ne paprasta reakcija į gautą dirginimą arba įspūdį, bet viduje sukauptos energijos išsiveržimas ir pavirtimas išorine formuojamąja veikla. Tai kūrybinis aktas tikrąja žodžio prasme.

2. Ir žaidime, ir meninėje kūryboje pirmenybė priklauso motoriniam impulsui. Jame pačiame glūdi vidinė veiksmo intencija; ji neapsprendžiama — bent pradžioje — apibrėžto jutiminio vaizdo (regimo, girdimo, liečiamo) arba iš anksto turimo sumanymo. Kitaip sakant, *motorinė vaizduotė yra pirmesnė už visas kitas vaizduotės rūšis.* Antai piešiant vaikui iš pradžios malonumą teikia pats brūkšniavimo bei brėžinėjimo procesas. Tik šitam procesui bevykstant, jis ima domėtis savo rankų judesių rezultatais, ir tada optiniai šių rezultatų vaizdai pamažėle ima vaidinti lemiamą vaidmenį ir skatina bei tvarko tolesnį piešimo procesą. Panašiu būdu, matyt, išsivysto ir primityvių tautų verslinis menas. Žinoma, visokių pintinių, indų, dėžių bei įrankių formos visų pirma priklauso nuo to praktinio reikalo, kuriam jie skiriami. Bet, antra vertus, konkreti šių daiktų forma ir ypatingas jos apdorojimas ir čia iš pradžios apsprendžiamas daiktus formuojančių judesių ir juos lydinčių motorinių jutimų, o regimasis kompozicijos vaizdas susidaro ir tikslėja tik gaminimo procesui

einant į priekį. Bet ir subrendusio bei sąmoningo menininko darbe dažnai pastebima panaši kūrybos proceso eiga, ir ypač tada, kai jis mėgina praskinti sau naują, dar neišmėgintą vaizdavimo kelią.

Ir čia dažnai pasirodo, kad kūrimo darbas eina tam tikra linkme, kad jis vedamas tam tikros intencijos, kuri jį įprasmina, bet sąmonėje neatsiranda kokio nors su ja susijusio vaizdo; jis slypi tarytum pačiuose motoriniuose impulsuose ir dar nepasidarė savarankiškas. O kai dėl tų regėjimo (arba klausos) įspūdžių, kurie lydi kūrybinį darbą, tai jie atlieka pirmiausia neigiamą atrenkamąją funkciją; jie tarsi tik kontroliuoja bei tikrina realizavimo aktą, nurodydami, ko dar trūksta, kas padarytame darbe neatitinka to, kas turi būti pasiekta. Stebėdamas pradėtą darbą, menininkas mato: viena arba kita kūrinio dalis ne taip sukomponuota arba apdorota, kaip to reikalauja pagrindinė užsimojimo gija, bet išbaigta ir konkreti užsimojimo realizavimo forma jam dar neaiški. Jis tiktai jaučia: turi būti ne taip, o kitaip. Ir tik kartodamas bei kaitaliodamas savo bandymus, jis pagaliau gali surasti tą uždavinio sprendimą, kuris jį patenkina ir atitinka paties ketinimo reikalavimus. Atseit, vaizdas, kuris pats dar nėra įsisąmonintas, užfiksuotas ir negali būti aiškiai suvokiamas, tvarko bei reguliuoja kūrimo procesą. Šitą reikšmingą faktą teisingai pažymėjo A. Šopenhaueris. Grožio idealas, sako jis, atsiranda dailėje (tapyboje, skulptūroje) ne tuo būdu, kad menininkas atrenka iš visų jo matytų veidų ir pavidalų čia gražiausią nosį, čia švelniausią burną, čia grakščiausią kaklą arba ranką ir paskum sujungia visas atrinktas dalis į darnią visumą. Grožio idealas esąs nedaloma visuma, kuri negali būti sudedama iš atskirų elementų ir visiškai ryškiai pasirodanti tik kūrimo procesui pasibaigus, bet vis dėlto yra jo norma (kriterijus). Šopenhauerio nuomone, menininkas nesąmoningai vadovaujasi grožio idėja (t. y. organinės gyvybės pirmavaizdžiu, atstovaujančiu tam tikrai valios objektyvizavimosi formai), kuri kuriant vaidenasi neaiškiu, neveiksliu pavidalu. Tatai interpretacija, kuri mūsų dienų psichologijos šviesoje turi būti taip suprantama: pirminis kūrybinis sumanymas yra motoriškas, jis sutampa su pačiu realizavimo aktu ir tik šitam aktui vykstant iškyla ir ryškėja regimas kūrinio pavidalas (vaizdas).

3. Toliau, ryšium su šituo kūrybos ypatumu, pažymėtinas dar vienas bendras žaidimui ir meninei veiklai momentas: lygiai kaip žaidimas supažindina vaiką su savo kūno galimybėmis ir su jutimine daiktų prigimtimi, taip pat ir mene realizavimo procesas verčia kūrėją apsiprasti su dorojamąja medžiaga ir moko jį, kaip su ja elgtis. O kadangi jis neverčiamas jokios išorinės arba gyvybinės jėgos, tai gali laisvai mėginti jutiminėje medžiagos prigimtyje tūnančias galimybes, atsidėjęs įsižiūrėti,

įsiklausyti ir įsijausti į gaunamus iš šių mėginimų įspūdžius ir jų poveikumą. Tokiuose mėginimuose, kuriems atsideda jau vaikas, galima matyti savotišką žaidimą medžiagą (spalvomis, šviesa, marmuru, moliu, balsu, tonų ir jų derinių atmainomis), bet žaidimą, kuris atveria žmogui akis į estetines juntamojo pasaulio vertybes ir padaro galimą tikrą meninę (estetinę) kontempliaciją.

4. Pagaliau, sekant laipsnišką vaiko žaidimų raidą, pasirodo įdomus faktas: pradžioje vaikas smaginasi nuolatiniu tų pačių judesių ir veiksmų kartojimu. Bet vėliau jis tuo nebesitenkina, o mėgina *įvairinti* žaidimą, įnešti į jį vieną kitą naują elementą, ir kaip tik šių naujenybių efektai teikia jam ypatingą pasitenkinimą. Jį dabar labiausiai patraukia tokie žaidimai, kurie reikalauja iš jo tam tikro *fizinių jėgų ir dėmesio įtempimo.* Tai, kas jam jau įprasta, ką jis gali atlikti visai automatiškai, nebedomina jo, ir jis linksta į tuos uždavinius, kur jam tenka pasitempti, susigaudyti, nugalėti vieną arba kitą kliūtį. Tatai labai reikšmingas fenomenas. Uždavinio apsunkinimas bei komplikavimas didina ir gilina iš veiksmo (žaidimo) kylantį funkcionalinį pasitenkinimą. Jie leidžia vaikui gyvai pajusti savo pajėgumą: ne tik kūno stiprumą bei vikrumą, bet ir valios ryžtumą, proto sumanumą bei išradingumą, žodžiu, visos savo asmenybės kūrybinę galią. Taip išsivysto ne tik vaikų žaidimai, bet ir ta veikla, kuri suaugusiųjų gyvenime užima žaidimo vietą — meninė kūryba ir apskritai kiekvienas kūrybinis darbas. Juk įvairinti veiklumą ir didinti jį lydinčio pajėgumo ir pasitenkinimo jausmą galima tik sudarant tokias aplinkybes, prie kurių tenka vis iš naujo ir nauju būdu prisitaikyti. Atseit, veiklos pagrindas turi būti tam tikras sumanymas arba planas, kuris reikalauja ypatingų ir gana sudėtingų įvykdymo priemonių. O sukurti šitą planą ir surasti jo realizavimui tinkamas priemones — tai vaizduotės dalykas.

D. IŠRADINGUMAS (KŪRYBOS ORIGINALUMAS)

Iš to aiškėja vienas iš svarbiausių principų, arba dėsnių, nuo kurių priklauso meninė kūryba ir jai artimas kūrybinis darbas: pasitenkinimas, kurį sukelia kūrimo aktas, ir pasigrožėjimas jo rezultatu tuo didesnis ir gilesnis, kuo didesnės įveiktos kliūtys, kuo sunkiau jis pasiektas. Šitas principas apsprendžia ne tik pačią kūrybą, bet kartu ir estetinį kūrinio suvokimą ir jo vertinimą.Tai, kas nulemia meninio kūrinio vertingumą, yra visų pirmiausia *originalumas,* t. y. tas sumanymas, kurį menininkas įkūnija savo kūrinyje, turi iškelti naują reikšmingą objekto aspektą. Bet,

įkūnydamas savo užsimojimą, menininkas turi ypač atsižvelgti į dorojamąją medžiagą bei jos sąrangą, nes prigimtinės medžiagos savybės šiek tiek apriboja užsibrėžto uždavinio realizavimo galimybes, jos varžo kūrybos procesą, ir todėl menininkas turi parodyti ne visai paprastą išradingumą, kad savo sumanymą suderintų su techniniais ir estetiniais medžiagos reikalavimais. Antai poezijoje kūrėjas turi pritaikyti pasirinktąjį metrą prie natūralaus kalbos ritmo ir atskirų žodžių kirčiavimo, skulptūroje jis turi įsidėmėti medžiagos (marmuro, molio, bronzos) kietumą, tąsumą, elastingumą, jos sugebėjimą atmušti arba sugerti šviesos spindulius; muzikoje — tonų skambumą, spalvingumą, savitarpio darnumą ir t. t. Be to, su dorojamosios medžiagos ypatumu neatskiriamai susijusios ir pačios vaizdavimo arba realizavimo priemonės. Poezijoje, kur šita medžiaga, kalba, jau turi savo ypatingą formą, jos sutampa su šia pastarąja. Poetas tik panaudoja kalbos struktūrą ir prigimtines savybes savo sumanymui išreikšti. Kitose meno šakose, kur menininkas pavidalina žalią, neformuotą medžiagą, vaizdavimo priemonės priklauso, be to, nuo realizavimo technikos, t. y. nuo panaudojamų įrankių ir jų vartosenos. Kiekviena tokia technika (kalimo, lipdymo, drožinėjimo, piešimo, tapymo ir t. t.) turi savo ypatingas galimybes ir pasižymi būdingu stiliumi. Ir kiekviena iš jų leidžia menininkui, panaudojant tinkamas priemones, uždėti kūriniui individualų antspaudą (pvz., kai jis brėžia piešinyje linijas arba kai padengia drobę spalvomis). Sumanymo originalumas pasireiškia tuo, kad jis įveda naujas vaizdavimo priemones (pvz., tapyboje — naują spalvų gaminimo ir maišymo būdą, muzikoje — naujus instrumentus) arba pakeičia turimųjų priemonių vartoseną (antai muzikoje žmogaus balsas traktuojamas kaip ypatingas instrumentas drauge su kitais instrumentais; arba poezijoje žodžiai bei posakiai vartojami neįprasta prasme).

Būtų klaidinga manyti, kad nurodyta technikos plėtotė tobulina tik meno išorę, jo formą, bet nepaliečia vidinio jo branduolio — turinio. Turinys, kaip mes matėme, neatskiriamai suaugęs su įkūnijimo forma, ir todėl, formai išsiskleidžiant, turtėja ir pats turinys. Naują turinį gali tinkamai išreikšti tiktai nauja forma. Bet menininko kūrybiškumas gali pasireikšti ir tuo, kad jis vartoja tiktai griežtai apribotą priemonių sistemą arba pajungia kūrinio kompoziciją iš anksto nustatytiems formaliems reikalavimams (pvz., tapytojas gali naudotis tiktai tam tikrų spalvų deriniais arba piešiniuose visiškai nevartoti spalvų; arba poetas gali griežtai laikytis tam tikros lyrinės formos: soneto, madrigalo ir t. t.). Žinoma, taip apribodamas vaizdavimo priemones, menininkas suvaržo savo vaizduotės laisvumą ir žymiai susiaurina jos veikimo sritį. Bet, antra vertus, toks uždavinio apsunkinimas verčia jį sutelkti kūrybines jėgas ir

tinkamiausiu būdu panaudoti visas šiose priemonėse slypinčias galimybes (potencijas)[42]. Ir šiuo atžvilgiu meninė vaizduotė gimininga su ta vaizduotės rūšimi, kuri pasireiškia žaidimuose bei lošimuose, kuriems numatytos tiksliai apibrėžtos taisyklės (pvz., žaidžiant šachmatais). Ir čia iš žaidėjo arba lošėjo reikalaujama tam tikro išradingumo, t. y. sugebėjimo pastebėti duotojoje situacijoje glūdinčias galimybes ir pasirinkti iš jų pačią palankiausią.

E. DINAMINĖ ĮTAMPA (DRAMATIZMAS)

Vienok minėtasis principas, reikalaująs darbo apsunkinimo, valdo ne tik kūrybos vystymąsi bei eigą ir meninio kūrinio vertinimo aktą,— jis kartu apsprendžia ir vidinę paties kūrinio sąrangą, ypač tais atvejais, kai tas kūrinys priklauso nuo laiko ir išsiskleidžia kaip procesas (muzikos kompozicija, eilėraštis, drama, baletas, kino filmas). Čia visur vidinė proceso įtampa, verčianti žiūrovą arba klausytoją jį sekti užėmus kvapą, kyla iš to, kad jis neina visiškai sklandžiai paprasčiausiu ir trumpiausiu keliu. Besirutuliojantis procesas varžomas, trukdomas kliūčių, išaugusių iš išorinių aplinkybių arba iš pačių veikėjų prigimties. Dramatinio veiksmo dinamika remiasi priešingų jėgų susirėmimu, konfliktu, kuris užsimezgęs aštrėja, čia vienai, čia priešingai pusei imant viršų, ir atsimezga tik perėjęs tam tikras besikaitaliojančias peripetijas.

Taip pat ir palyginimai, metaforos, metonimijos ir panašios išraiškos rūšys, kurias vartoja poezija, neišreiškia minčių arba jausmų tiesioginiu, paprasčiausiu būdu; jos ne palengvina, o net apsunkina supratimo aktą, nes reikalauja, kad būtų sujungiami skirtingi vaizdiniai (idėjos) ir vieni suvokiami, kitiems tarpininkaujant. Atseit, ir čia atsiranda kažkas panašaus į dramatinę užuomazgą (konfliktą). Skirtingumas atskleidžia tai, kas bendra ir tuo atveju esminga. Ir kaip tik tokie raiškos vingiai sužadina vaizduotės veiklumą ir tuo turtina bei didina kalbos įspūdingumą ir ekspresyvumą. Panašia struktūra pasižymi sąmojis (žodinis juokas — *Witz, bon mot*). Jau Aristotelis pastebėjo, kad sąmojis susieja tai, kas priešinga arba labai tolima ir iš pirmo žvilgsnio, atrodo, neturi nieko bendro. Tat pirmas momentas: sujungtų vaizdinių priešingumas mus nustebina ir apstulbina. Bet štai mes susivokiame, kad kaip tik šitas priešingumas pabrėžia ir iškelia tam tikrą reikšmingą reiškinių arba daiktų panašumą (gimininguma), kurio mes anksčiau nebuvome pastebėję. Apskritai, beveik visi mąstytojai, kurie nagrinėja komiškumo problemą, pažymi, kad komiškas įspūdis gimsta iš nuostabos arba įtempto lūkesčio,

kuris atsimezga visiškai netikėtu būdu. Vadinasi, ir čionai dviejų momentų kontrastas (to, kas iš tikro yra arba įvyksta, ir to, kas buvo laukiama arba turėjo būti) sukuria tam tikrą dramatinę dinamiką, kuri gyvina mūsų vaizduotės veiklumą ir stiprina jį lydintį funkcionalinį pasitenkinimą. Visa tai rodyte rodo, kad minėtaisiais atvejais vidinė kūrinių struktūra organiškai susijusi su kūrybos eiga bei raida. Tas pats dinaminis principas valdo ir vieną, ir antrą.

F. KŪRYBINĖ VAIZDUOTĖ IR ASOCIACIJŲ MECHANIZMAS

Mūsų meninės kūrybos analizėje beliko nenušviestas dar vienas svarbus klausimas: kaip kūrybinė vaizduotė santykiauja su *asociacijų mechanizmu?* Anglų sukurtoji psichologijos srovė, įsigalėjusi XIX a., asociatyviniams ryšiams priskiria lemiamąjį vaidmenį vidiniame menininko gyvenime. Įspūdžių bei potyrių laikinė ir erdvinė seka, jų panašumas arba priešingumas (kontrastas) — štai kas sujungia vaizdinius ir jausmus į šiek tiek pastovesnius derinius (kombinacijas) ir tuo apsprendžia bei tvarko psichinio gyvenimo procesą. Asociacionistinė teorija remiasi pirmiausia tais duomenimis, kuriuos stebėjimui teikia vaizdinių arba jausmų atgaminimo (atsiminimo) procesai ir psichinių įpročių atsiradimas, bet ji stengiasi panašiu būdu išaiškinti ir produktyviosios vaizduotės veiklą. Bet kaip tik šioje srityje ji susiduria su neįveikiamais keblumais. Nekalbant apie tai, kad, nuosekliai laikantis šios teorijos, tenka paneigti proto ir vaizduotės aktyvumą (kas prieštarauja vidinio patyrimo duomenims), naujų vaizdinių derinių susidarymas negali būti išvedamas vien iš asociatyvinio (atsitiktinio) įspūdžių sąryšio, nes siejasi ne tik ištisi objektų vaizdai, bet ir atskiri ir nesavarankiški jų elementai. O atskirti ir išskirti šiuos elementus tegali tik abstrahavimo aktas, kuris savo esme yra priešingas asociacijai, nes išardo arba bent nusilpnina (nuslopina) pirmutinę elementų sąsają. Juo stipresnis ir įprastesnis asociatyvinis ryšys, tuo atspariau jis priešinasi suskaidymui ir elementų išskyrimui. Ir todėl kūrybai nėra vietos nei mokslo, nei meno srityje, kur psichinis gyvenimas eina įsikerojusių ir nusistovėjusių asociacijų vėžėmis.

Kad vienų asociacijų neužtenka vaizduotės kūrybiniam darbui aiškinti, gerai suprato žymusis prancūzų psichologas *T. Ribo* [43]. Jis, nors ir neatsisako nuo asociacionizmo principo, vis dėlto pripažįsta, kad 1) vaizduotės veiklos pagrindas turi būti vaizdinių suskilimas (disociacija) ir kad 2) naujas vaizdų susijungimas priklauso nuo tam tikro „traukiamojo centro", t. y. dominuojančios idėjos-emocijos, kuri reguliuoja ir tvarko

asociacijų eigą. Įspūdžių disocijavimo, arba išnarstymo, priežastys yra dvejopos: vidinės ir išorinės. Subjektas atrenka tam tikras objekto žymes, atsižvelgdamas į susijusį su juo numatomąjį veiksmą. Be to, jis iškelia ir užfiksuoja atmintyje tas objekto ypatybes, kurios sukelia jame emocinę reakciją ir tuo ypač patraukia jo dėmesį. Pagaliau subjektas vadovaujasi ir vadinamuoju „intelektualinio inertingumo", arba mažiausių pastangų, principu, kuris leidžia atsižvelgti vien į tas objekto žymes, kurių pakanka jam atskirti nuo kitų objektų ir tinkamai jį panaudoti. Šalia nurodytų vidinių priežasčių veikia dar išorinė priežastis, būtent, patyrimo kitimas. Tas pats objektas pasirodo kartais turįs tam tikrą žymę, kartais — neturįs. O tai, kas surišta čia su vienu objektu, čia su kitu, linksta pasidaryti savarankiška. Disociacijos keliu išsiskyrusieji elementai sudaro naujus derinius trijų vidinių veiksnių įtakoje. Pirmasis yra intelektualinio pobūdžio: tai mūsų sugebėjimas mąstyti, analogijoms (t. y. netobuliems panašumams) padedant. Antrasis yra emocinis: susijungia tokie vaizdiniai ir idėjos, kurie turi bendrą jausminį pagrindą. Taip pat ir jausmas, kuris lydi tam tikrą įspūdį arba mintį, linkęs susisieti su idėjomis, kurios asociatyviai surištos su tuo įspūdžiu arba ta mintimi. Kai dėl trečiojo veiksnio, tai jis skiriasi nuo pirmųjų dviejų vien tuo, kad yra nesąmoningas; ir pasąmonėje analogija ir jausmai yra pagrindinis naujų idėjų derinių stimulas. Tiesą pasakius, šis momentas nieko naujo neprideda prie anksčiau minėtų, nes iš tikro mes nepastebime savo sąmonėje tų procesų, kuriuos aprašo Ribo. Mes tik konstatuojame jų rezultatus.

Šiai teorijai tenka padaryti vieną svarbų priekaištą: ji dar nėra visiškai atsipalaidavusi nuo tos klaidingos pažiūros, kurios laikėsi asociacionistinė psichologija, jog vaizdiniai, kylą sąmonėje, esą panašūs į išorinius daiktus. Lygiai kaip mums šie pastarieji pasirodo egzistuoją nepriklausomai nuo savo aplinkos, mes esame linkę ir vaizdinius laikyti savarankiškais dalykais (objektais), kurie, susijungdami arba atsiskirdami pagal psichinio mechanizmo dėsnius, apsprendžia vidaus gyvenimo eigą. Bet iš tikro vaizdiniai tėra tik nesavarankiški psichikos reiškiniai, kurie neatskiriamai susiję su viso psichinio gyvenimo procesu bei dinamika ir kurie priklauso ne tik nuo jutimų objektyvių duomenų, bet ir nuo pergyvenančio subjekto būsenos ir nusistatymo. Todėl vaizdinių substancialumas ir tapatumas bei pastovumas yra tik tariami; tapatūs ir pastovūs tėra tik tie objektai, kuriuos jie atstoja sąmonėje. Bet šioje teorijoje svarbus yra kitas dalykas: Ribo pripažįsta *disociaciją* būtinu ir esminiu kūrybos proceso momentu. O disociacija yra ne kas kita,

kaip *abstrakcija*. Todėl, norint nušviesti meninės vaizduotės veiklą, reikia kiek smulkiau pagvildenti tą vaidmenį, kurį abstrakcija vaidina kūryboje. Tada galutinai paaiškės ir vaizduotės santykis su mąstymu.

G. ABSTRAKCIJOS VAIDMUO KŪRYBOJE

ABSTRAKCIJA PIRMINIUOSE SUVOKIMO IR ATGAMINIMO AKTUOSE. NATŪRALIEJI SIMBOLIAI

Abstrakcijos veikimo sfera neapsiriboja tik grynu mąstymu. Abstrakcija užsimezga jau pirmuose pažinimo tarpsniuose, kur ji dar neišeina už jutiminių vaizdinių ribų. Įsigilinę į regėjimo suvokimo turinį, matome, kad ne visi jo elementai yra vienodai aiškūs bei ryškūs; vienas kuris elementas prasikiša pro kitus ir ypač įsakmiai įsiperša mūsų dėmesiui. Objekto vaizdas šiuo atžvilgiu turi „gilumą": vieni elementai užima priešakinį planą, kiti — palieka užpakaliniame fone. Tat priklauso iš dalies nuo paties objekto struktūros, bet iš dalies ir nuo to, kad tam tikri daikto bruožai mums itin reikšmingi ir stipriau už kitus patraukia subjekto dėmesį. Šitie privilegijuoti bruožai giliau įstringa atmintyje ir todėl atgamintuose vaizdiniuose įgyja dar didesnę persvarą. Tokiu būdu tos pagrindinės (objektyvios ir subjektyvios) aplinkybės, kuriose vyksta suvokimo aktas, padeda vaizdui diferencijuotis ir tam tikriems elementams arba bruožams išsiskirti iš kitų. Tai nereiškia, kad jie pasidaro savarankiški ir gali būti atskirai atgaminami. Jų ryšys su objekto visuma nenutrūksta. Bet, šiaip ar taip, jie pirmiausia apsprendžia vaizdinių turinį bei sąrangą ir iš jų, suvokimui besikartojant, atpažįstamas objektas. Tai parodo: 1. *Kalbos duomenys.* Daugelis žmonių, gyvulių ir kitų daiktų pavadinimų žymi kaip tik tą objektų ypatybę, kuri visų pirma krinta į akis arba yra itin reikšminga (barzdyla, bamblys, kuprys ir kt.). 2. *Vaikų psichologija.* Pirminiai vaizdai, atsirandą vaiko sąmonėje, dar nediferencijuoti ir ne visiškai apibrėžti. Objektas jam pasirodo turįs vieną arba kitą ypatybę, tokią ypatybę, kuri jį ypač nustebina arba patraukia. Šita ypatybė dominuoja, o visos kitos tūno užpakaliniame fone potencialia, neišskleista forma. Todėl vaikas ir linkęs priskirti naujam daiktui, daugiau ar mažiau panašiam į žinomąjį objektą kaip tik dominuojančios ypatybės atžvilgiu, tą patį pavadinimą. Iš to galima matyti, kad vaikų jutiminiai suvokimai, lygiai kaip ir iš jų kylą vaizdiniai, nors ir yra gyvi ir įsakmiai įjausminti, iš pradžios toli gražu nepasižymi, kaip dažnai manoma, ypatingu turiningumu bei tikslumu. Pažinimo procesas prasideda

neapibrėžtais ir nediferencijuotais įspūdžiais, kuriuose iškelta viena arba kita vaikui reikšminga objekto žymė. Tolesnis pažinimo vystymasis yra palaipsniui einąs diferencijavimasis, kuris leidžia iškilti vis naujoms objektų ypatybėms bei savybėms. Tokiu būdu vaizdiniai, iš vienos pusės, turtėja, tikslėja ir įgauna didesnį konkretumą, apibrėžtesnį individualumą. Iš antros pusės, iš jų gimsta tos bendros schemos arba pirminės sąvokos, kurios žymi tam tikrą šiek tiek apibrėžtą objektų klasę (grupę). Bet ką tai reiškia, kad, tam tikrai žymei arba žymių kompleksui padedant, suvokiama visa objekto prigimtis, nors ji ir neišsemiama anomis žymėmis? Tai reiškia, kad ta vaizdi schema, kurią nubrėžia tų žymių derinys, subjekto sąmonėje atstoja visą daiktą, kad ji atlieka *reprezentacinę (atstojamąją)* funkciją. Atseit, šita schema reiškia daugiau, kaip kad ji yra. Tatai — svarbiausias ir, galima sakyti, lemiamas mąstymo laimėjimas. Visi tolesni abstrahavimo žingsniai — atskirų žymių izoliavimas ir pavertimas abstrakčiomis savarankiškomis sąvokomis — remiasi šituo pirminiu aktu, suteikiančiu scheminiam vaizdiniui apibendrintą, *simbolinę* reikšmę.

Sudarydamas schemas-simbolius, vaikas remiasi ne tik savo instinktais ir interesais, bet ir tais nurodymais, kuriuos jis randa pačioje fenomenalinėje juntamojo pasaulio struktūroje. Kaip tik tie įspūdžiai, kurie teikia pažinimui gausiausią medžiagą,— optiniai vaizdai — yra perspektyviški ir priklauso nuo visokių išorinių aplinkybių (erdvinių subjekto ir objekto santykių, apšvietimo ir t. t.). Šioms aplinkybėms kintant, kinta ir objekto aspektas; jis niekuomet neišsemia, neaprėpia konkrečios daikto visumos. Bet kiekvienas aspektas atstovauja daiktui ir gali būti simbolinės schemos pagrindas. Dar daugiau, kadangi išorinio pasaulio žinojimas medžiagą semiasi iš įvairių, nevienodos rūšies jutiminių duomenų ir kadangi, patyrimui besiplėtojant, susidaro asociatyviniai skirtingų įspūdžių ryšiai, tai vienas įspūdis (pavyzdžiui, regimas daikto pavidalas) gali atstovauti visiems kitiems ir tuo pačiu pačiam daiktui apskritai, t. y. objektyviai visų jutiminių įspūdžių vienybei. Tokiu būdu susiformuoja pirmutiniai abstrakcijos elementai, tos supaprastintos daiktų ir reiškinių schemos, kurias galima vadinti *natūraliaisiais* (prigimtiniais) *simboliais.* Šitų simbolių-schemų pagalba vaikas atpažįsta tai pačiai klasei priklausančius objektus. Bet jis vadovaujasi jomis ir ką nors atvaizduodamas, pavyzdžiui, piešdamas. Iš visų galimų daikto aspektų vaikas dažniausiai ima piešinio pagrindu tą aspektą, kuriame aiškiausiai pasirodo jo pastebėtos daikto ypatybės. Žinoma, pradžioje šitos schemos yra dar gana netobulos ir netikslios. Vaikas mėgsta sujungti tame pačiame piešinyje visai skirtingus aspektus, pasiimdamas iš kiekvieno kaip tik tuos objekto bruožus, kurie jam atrodo ypač būdingi bei reikšmingi. Antai, pieš-

damas žmogų, jis su veido profiliu derina priešakinę liemens pusę; arba kartu su pastato (namo) fasadu atvaizduoja ir vidaus įrengimą, ir t. t. Apskritai, vaikų ir primityviųjų žmonių piešiniai — tai gana abstrakčios schemos. Žinoma, toks schematiškumas priklauso ir nuo paišybos priemonių bei juos realizuojančių rankų judesių ribotumo. Pieštuku galima tik brūkšniuoti ir linijomis apibrėžti daiktų formas (kontūrus). Bet pati technika negali paaiškinti, kodėl schemos gali žymėti realius daiktus ir jiems atstovauti. Be to, panašų schematiškumą mes randame ir kitose vaizdavimo rūšyse, pavyzdžiui, lipdyme, drožinėjime ir kt. Šiaip ar taip, svarbu yra, kad vaikas, ką nors atvaizduodamas, iš pat pradžios naudojasi *natūraliais simboliais,* t. y. tam tikros abstrakcijos rezultatais. Simbolinis piešinių pobūdis aiškėja ir iš to, kad vaikui pradžioje nerūpi piešinio tikslumas ir panašumas į vaizduojamąjį objektą, jis tenkinasi schemomis, kurios tik apytiksliai parodo tai, ką jis nori atvaizduoti. Galima sakyti: į savo piešinius jis žiūri panašiai kaip ir į tuos daiktus, su kuriais jis žaidžia. Lygiai kaip jis įsivaizduoja, kad lazda, ant kurios jis joja, esanti žirgas, arba kėdė — automobilis, ir tik pavaizduoja jojimą arba važiavimą tam tikrais judesiais ir garsais, taip pat ir piešiant jam užtenka gana paprastos ir toli gražu netikslios schemos daiktui atvaizduoti. Vadinasi, būtina žaidimo ir piešimo sąlyga yra ta, kad vaikas tam tikru būdu *įprasmina* savo žaislus ir piešinius ir elgiasi su jais pagal jiems priskirtą prasmę. O toks įprasminimo aktas neįmanomas, nesinaudojant natūraliais simboliais, nesiremiant tam tikru abstrahavimo aktu.

NATŪRALIEJI SIMBOLIAI VAIZDUOJAMAJAME MENE

Visiems nurodytiesiems abstrahavimo aktams yra bendra ta esminė ypatybė, kad jie neišeina už juntamosios srities ribų. Natūralieji simboliai yra vaizdūs. Tuo jie griežtai išsiskiria iš gryno mąstymo (aukštesniojo abstrakcijos laipsnio) srities, kuri jutimams nebeprieinama. Natūralieji simboliai gali būti labai įvairūs. Šitas įvairumas sąlygojamas pirmiausia tų jutiminių sferų, kurioms jie priklauso. Būna regimųjų, girdimųjų, liečiamųjų simbolių. Bet ir kiekvieno atskiro jutimo ribose simbolių įvairumas neribotas; jų pobūdis ir vidinė sąranga kitėja pagal abstrakcijos *kryptį ir laipsnį.* Pavyzdžiui, paišyba nepaiso spalvų įvairumo, suvesdama jį į vienos spalvos atmainas ir jos kontrastą (priešybę) medžiaginiam fonui. Bet ji gali ir visiškai abstrahuotis nuo tų vaizdo skirtumų, kurie priklauso nuo spalvų ir apšvietimo, ir tenkintis tik objekto apybraiža (kontūrais). Ir šita apybraiža savo ruožtu gali būti gana tiksli ir diferencijuota

arba supaprastinta ir nužymėta tiktai bendrais bruožais. Pagaliau piešinys gali atvaizduoti arba objekto stereometrinį (trijų matavimų) pavidalą, arba vien jo projektyvinę formą plokštumoje. Tą patį galima pasakyti ir apie kitas dailės šakas. Visur abstrakcijos kryptis nulemia, koks vaizdo komponentas įgauna dominantės reikšmę,— dominantės, kuri apsprendžia bendrą atvaizdo sąrangą ir kitų priklausomųjų komponentų vaidmenį ir savitarpio santykius (pvz., ar dominantė yra kūninis objekto pavidalas, ar jo plokščia forma). Dailės šaka nubrėžia ir abstrakcijos laipsnius, t. y. joje glūdinčias supaprastinimo arba schematizavimo galimybes. Žinoma, vaizduojamajame mene abstrakcijos kryptį dailininkas pasirenka, atsižvelgdamas ne tik į tuos aspektus, kuriuos jam teikia pats jutiminis suvokimas, bet ir į pačias vaizdavimo priemones. Todėl schematizavimo būdas kinta pagal duotosios dailės rūšies prigimtį ir techniką. Skulptūroje, pavyzdžiui, jis ne toks pat, kaip tapyboje. Bet jis įvairėja taip pat tos pačios dailės rūšies ribose priklausomai nuo to, kokia yra menininko pasirinkta dominantė, nes dominantė nulemia ir vaizdavimo būdą. Antai tapyboje pagrindinis vaidmuo gali būti skiriamas linijų deriniams arba spalvų samplaikai. Ir spalvos savo ruožtu gali būti nevienodai traktuojamos priklausomai nuo to, ar tapytojui rūpi iškelti atskirų daiktų paviršiaus spalvas, ar pabrėžti daiktus supančios atmosferos atmainas ir atspindžius.

Iš šitų pavyzdžių jau aiškėja, kad abstrakcijos krypčių ir laipsnių įvairumas teikia dailei neribotas galimybes simbolinėms schemoms kurti. Bet iš jų aiškėja ir kitas reikšmingas dalykas, būtent, kad svarbiausias yra ne neigiamasis, o *teigiamasis* abstrakcijos momentas: ne tai, ką ji praleidžia arba naikina objekto atvaizde, o tai, kaip ji suvokia objektą ir pagal suvokimo būdą formuoja simbolišką jo pavidalą, nes suvokimo būdas sąlygoja dominantės parinkimą ir visą atvaizdo struktūrą; o tuo pačiu ir supaprastinimo (schematizavimo) kryptį ir laipsnį. Ką tai reiškia meninei kūrybai, ir kokiu atžvilgiu tas suvokimas ir formavimo aktas, kuris kuria simbolius-atvaizdus, nušviečia meninės vaizduotės veiklą? Šitą klausimą galima tiksliau išaiškinti, palyginant natūraliuosius simbolius, arba atvaizdus, su dirbtiniais, arba sutartiniais, simboliais.

Sutartiniai simboliai, kuriais grindžiamos visos optinės ir akustinės signalizavimo sistemos, lygiai kaip ir visos natūralios [14] ir dirbtinės kalbos, yra gryni ženklai, kurie neturi nieko bendro su tuo, ką jie žymi. Ženklų reikšmę nustato tie subjektai, kurie jais naudojasi savitarpio susižinojimui. Jų galia yra intersubjektyvi, bet neturi objektyvaus pamato. Patogumo sumetimais kiekvienas ženklas gali būti pakeistas bet kuriuo kitu. Todėl ir ženklų įprasminimas visiškai nesusijęs su jų realizavimo

aktu ir realizavimo priemonėmis. Natūralieji, arba daiktiniai, simboliai, priešingai, yra objektų atvaizdai ir remiasi pačiu vaizduojamuoju daiktu. Tas aktas, kuris juos įprasmina, nors ir atliekamas subjekto, visiškai nepriklauso nuo šio pastarojo, o pirmiausia apsprendžiamas paties objekto prigimties bei reikšmės. Todėl ir simbolių realizavimas neatskiriamas nuo jų įprasminimo ir remiasi tuo aktu. Bet, antra vertus, vaizduoti daiktą — reiškia objektyvizuoti jo atvaizdą, t. y. įkūnyti jį tokioje medžiagoje ir tokiomis priemonėmis, kurios visiškai nepriklauso nuo vaizduojamojo daikto [45]. To dėka objektyvizuotas atvaizdas įgauna tam tikrą realų savarankiškumą. Jis tampa piešiniu, paveikslu, statula, žodžiu, atskiru daiktu, kuris realiai niekuo nesurištas su savo originalu. Bet tuo pačiu atvaizdas susisieja, suauga su ta medžiaga, kurioje įsikūnija, ir prisitaiko prie jos prigimties ir dorojimo technikos. Taigi natūraliojo simbolio realizavimą apsprendžia trys pagrindiniai momentai: jutiminė paties vaizduojamo objekto sąranga, tas ypatingas būdas, kuriuo subjektas suvokia objektą, ir pagaliau dirbamosios medžiagos bei dorojimo technikos ypatybės. Šie momentai sąlygoja ir meninės vaizduotės veiklą. Nepakanka, kad dailininkas susižavėtų jutimine objekto išvaizda ir įkvėptų jai savo pasaulėjautos dvasią,— jis turi, be to, turėti gyvą kontaktą su dorojamąja medžiaga, apsiprasti su jos ypatumais ir nujausti joje slypinčias estetines galimybes. Tiesą pasakius, tris minėtuosius momentus galima atskirti vieną nuo kito tik teorinėje abstrakcijoje. Kūrybos procese jie sudaro gyvą neišardomą vienybę. Todėl ir tas abstrahavimo procesas, kuris sąlygoja simbolio (atvaizdo) sukūrimą, iš esmės nėra grynai vidinis psichinis procesas; kartu jis yra ir veiksmas, būtent tas veiksmas, kuris įkūnija atvaizdą parinktoje medžiagoje. Taigi, analizuojant tą kūrybinės vaizduotės pusę, kuri ją sieja su mąstymu-abstrakcija, mums siūlosi ta pati išvada, kurią priėjome, nagrinėdami vaizduotės kilmę: du momentai — *intuicija* ir *veiksmas* — joje taip susilieja, kad viename visados glūdi ir antras. Ją vienodai galima apibūdinti ir kaip veiklią intuiciją, ir kaip intuityvų veiksmą (plg. B. Kročę). Žinoma, ne visi natūralūs, arba daiktiniai, simboliai turi estetinę vertę. Dažnai jie vartojami ir grynai praktiniams reikalams (pvz., kaip reklamos priemonės arba fabrikų gaminių ženklai ir t. t.). Meninis yra tiktai toks atvaizdas, kuris ne tik atstovauja objektui, bet ir atskleidžia ypatingą jo jutiminės išvaizdos reikšmingumą bei raiškumą ir todėl įgyja savarankišką vertę. Iš visų galimų objekto aspektų dailininkas atrenka kaip tik tą, kuris duotose aplinkybėse (numatytoje kompozicijoje) labiausiai atitinka šiuos reikalavimus. Todėl meninis atvaizdas turi būti *būdingas*. Bet šitas būdingumas gali būti nevienodai suvokiamas ir nevienodai vaizduojamas

priklausomai nuo to, kuriam struktūriniam objekto komponentui skiriamas dominantės vaidmuo ir kokios dominantės ypatybės pirmiausia iškeliamos aikštėn. O realizuodamas simbolį, menininkas turi jo būdingumą suderinti su tomis galimybėmis, kurios glūdi formuojamosios medžiagos prigimtyje ir jai tinkamoje dorojimo technikoje. Visuose šiuose aktuose — aspekto atrankoje, dominantės parinkime, medžiagos panaudojime ir techninių priemonių vartojimo būde — pasireiškia kūrybinė dailininko individualybė, jo nusiteikimas ir nusistatymas aplinkinio pasaulio atžvilgiu: kaip jis jį suvokia bei vertina ir kokias vertybes išvysta jutiminiame jo pavidale. Kitaip sakant, visi nurodyti momentai (veiksniai) apsprendžia menininko stilių (plačiausia prasme[46]), ir todėl tik iš stiliaus analizės galima spręsti apie jo kūrybinės vaizduotės darbą ir jos savitumą, lygiai kaip ir apie tas menines priemones, kurių padedamas menininkas suteikia savo kūriniams ypatingą paveikumą bei įspūdingumą.

Kas gi įgalina menininką iškelti naujus objektų aspektus ir surasti naujus simbolizavimo būdus? Vargu ar galima duoti į šitą klausimą tikslų atsakymą, kuris tiktų visiems konkretiems atvejams. Tatai kūrybos mįslė, kurią neįmanoma galutinai įminti. Faktai terodo tiktai tiek: nauja kuriama ne tik išskiriant objektą iš aplinkinio pasaulio ir gilinantis į jo gryną, niekuo nenustelbtą jutiminę prigimtį, bet ir atvirkščiai,— gvildenant jo santykius bei sąryšius su aplinka. Šiai pastarajai pasikeitus, iškyla ir nauji objekto aspektai bei ypatumai. Bet, kalbant apie kūrybinį aktą, tenka turėti galvoje aplinką ne tik objektyvia, bet ir subjektyvia prasme. Suvokimo įspūdį subjektas pasisavina (asimiliuoja), t. y. įjungia jį į savo patyrimą, vienu ar kitu būdu surišdamas su praeities duomenimis. Tokiu būdu objektas patenka ne tik į naują dalykinę aplinką, bet ir į ypatingą jausminę atmosferą, suteikiančią jam naują atspalvį ir suartinančią jį su tokiais vaizdais, kurie pačioje tikrovėje, rodos, yra nuo jo labai tolimi. Ir tada menininko sąmonėje atsiranda tos *analogijos*, kuriomis remiasi visi palyginimai bei metaforos ir kurios jam atskleidžia visiškai naujas perspektyvas į vidinę jutiminio pasaulio sąrangą, prigimtį ir prasmę. Atrodytų, kad analogijos (arba tiksliau: analogija pagrįsto mąstymo) reikšmė kūrybai patvirtina asociacionistinę teoriją, t. y. kad meninė (lygiai kaip ir mokslinė) kūryba remiasi panašumo asociacija, nes analogija yra ne kas kita, kaip panašumas, liečiąs ypač objektų arba reiškinių santykius ir struktūrą.

Tačiau vien asociacijų mechanizmas negali išaiškinti, kaip atsiranda sąmonėje analogija. Juk galimų panašumų kiekis neribotas. Bet kuris objektas vienu arba kitu atžvilgiu gali būti panašus į bet kurį kitą objektą. Viskas priklauso nuo to, kaip jis suvokiamas, o suvokimas vyksta

abstrahuojant tai, kas suvoktam objekto aspektui esminga bei būdinga. Todėl ir analogija (metafora, palyginimas), atskleidžianti naują ir reikšmingą objekto aspektą, gali gimti tiktai iš naujo suvokimo būdo, t. y. iš suvokimo, kuris nutraukia įprastas vaizdinių asociacijas ir išardo įsišaknijusias suvokimo formas. Atseit, tai — kūrybinis aktas, kuriuo pasireiškia vaizduotės turiningumas ir platumas [47].

ABSTRAKCIJA MUZIKOJE IR ARCHITEKTŪROJE

Dabar kyla tolesnis klausimas: jei simbolius kurianti abstrakcija apibūdina vaizduotės veiklą dailėje, ar ji panašų vaidmenį vaidina ir kitose meno šakose, kurios nieko neatvaizduoja (muzikoje, architektūroje) arba kurios naudojasi ne natūraliais (daiktiniais), o sutartiniais simboliais (poezija)? Panagrinėkime šiuos du skirtingus atvejus atskirai. Kai dėl muzikos ir architektūros, tai jų kūriniai, matyt, nėra simboliai, kurie tam tikru aspektu atstoja vaizduojamąjį objektą. Todėl ir abstrakcija čionai negali turėti tos pačios prasmės, kaip dailėje. Vis dėlto ir muzikoje, ir architektūroje meninio sumanymo realizavimui reikalinga abstrakcija ir neapsieinama be tam tikro simbolizavimo. Pirmiausia pats grynų tonų pasaulis yra abstrakcijos rezultatas. Jis tampa savarankiškas tiek, kiek klausa iš garsų arba iš triukšmų (sukeliamų žmogaus balso arba kitos išorinės priežasties) išskiria tonus — tai, kas skamba ir turi apibrėžtą aukštumą. Panašiai muzika atrenka sąskambius tonų derinius ir tas akordų eiles, kurios priklauso nuo tam tikro dėsningumo. Rutuliodamasi ji išplečia savo kūrybos sferą, doroja vis naują garsinę medžiagą ir iškelia joje slypinčius *toninius* bei *harmoninius pradmenis.* Bet šalia to bendro dėsningumo, nuo kurio priklauso tonų ir jų derinių esmė, muzikinės kompozicijos sąrangą apsprendžia tai, ką ji reiškia ir išreiškia, ir šita reikšmė bei išraiška kyla iš to, kas žmogaus patiriama bei pergyvenama; kitaip sakant, ir muzika, būdama raiški, simbolizuoja arba vaizduoja tam tikrą prasmingą, kad ir žodžiais nereiškiamą turinį, nes ir simbolio reikšmė gali būti nedalykinė, jausminė. Abstrakcijos veikimo sfera apima ne tik daiktų bei reiškinių, bet ir jausmų (vidinių būsenų, nuotaikų) pasaulį.

Ne mažiau aiškiai abstrakcijos vaidmuo pasirodo architektūroje: visos jos kompozicijos remiasi geometrinėmis formomis, kuriose įsikūnija mechaninių jėgų veikimas bei atoveiksmis ir jų statinė pusiausvyra, t. y. formomis, pajungiančiomis medžiaginių masių santykius tam tikroms

bendroms schemoms. O kadangi kiekvienas pastatas turi savo paskirtį, kuri priklauso nuo žmonių poreikių, jų gyvenimo būdo ir buities, tai jis tuo pačiu įgauna ir tam tikrą simbolinę reikšmę.

ABSTRAKCIJOS VAIDMUO POEZIJOJE. SUTARTINIAI SIMBOLIAI IR REIKŠMINIAI JAUSMAI

Išimtinę vietą meno srityje užima poezija: jos dorojamoji medžiaga yra kalba, t. y. sutartinių simbolių sistema. Žinoma, kalba organiškai išauga iš žmogaus psichofizinės prigimties ir bendra jos struktūra (žodynas, morfologija, sintaksė, semantika) pasižymi tam tikru objektyviu būtinumu. Šiuo atžvilgiu ji iš esmės skiriasi nuo dirbtinių, išgalvotų simbolių arba ženklų sistemų. Tačiau savo esme žodis — sutartinis simbolis, nes jo fonetinė sudėtis, apskritai imant, neatvaizduoja žymimo objekto. Antra vertus, poezija yra vaizduojamasis menas; tai kaip gi ji gali vaizduoti dalykinį pasaulį ir jo reikšmingumą, tevartodama tik sutartinius (nedaiktinius) simbolius. Aišku, kad simbolizavimo ir abstrahavimo būdas čia turi būti šiek tiek kitoks, nes remiasi žodžio prigimtimi, t. y. ženklu, tarpininkaujančiu tarp objekto ir suvokiančio subjekto. Analizuojamame žodžių mene (poezijoje) galima skirti dvi puses, kurios kūrybos procese glaudžiai susijusios ir viena sąlygoja antrą: pirma, kalbos *jutiminės prigimties* ir, antra, jos *reikšmės dorojimą*. Pirmasis aktas iškelia kalbos *fonetines* vertybes. Poetas taip derina žodžius, kad jie priklausytų tam tikro ritmo dinamikai ir kad jų sąskambis pasiektų aukščiausią įspūdingumo laipsnį. Tai — vadinamasis žodžių *instrumentavimas*, kuris juos iš paprastų ženklų — savitarpio susižinojimo priemonės paverčia savarankiškomis klausos vertybėmis. Tas aspektas, kuriame dabar pasirodo žodis,— lyginamas su paprastu jo vaizdu šnekamojoje kalboje,— yra turtingesnis ir konkretesnis. Šiuo atžvilgiu žodžių dorojimas poezijoje nesiskiria iš esmės nuo bet kurios medžiagos dorojimo kitose meno šakose: jis didina bei gyvina jų jutiminį paveikumą. Bet poezijos ypatumas aiškiai iškyla, kai tik atkreipiamas dėmesys į antrąją poetinio formavimo pusę — į semantinį žodžių dorojimą, nes žodžių reikšmė čia yra dalykinio vaizdavimo pamatas.

Poetas, lygiai kaip ir dailininkas, sprendžia pasiimtą uždavinį, parinkdamas raiškiausią (duotose aplinkybėse) daikto, įvykio arba situacijos aspektą. Dailėje raiški gali būti tiktai jutiminė objekto išvaizda. Todėl, sako, kad poetinė kalba turi būti *vaizdi*, kad ji mūsų sąmonėje turi sukelti konkrečius ir gyvus daiktų vaizdus. *Ut pictura poesis* (Poezija

tarsi tapyba). Skirtumas esąs tiktai tas, kad poezija piešia žodžiais, t. y. kad ji, žodžiams tarpininkaujant, pasiekia tą patį efektą, kurį dailė išgauna tiesioginiu būdu. Vienok, labiau įsigilinus, aiškėja, kad poezijos vaizdumas jokiu būdu negali lygintis su dailės vaizdumu. Visų pirma dėl to, kad žodžiai žymi sąvokas, kurios dėl savo bendrumo ir abstraktumo neduoda vaizduotei pakankamos medžiagos konkretiems vaizdiniams atgaminti. Net ir žodžių deriniai, kad ir kažkokie būtų, negali pašalinti šito esminio kalbos nevaizdumo. Palyginami su dailės sukurtais vaizdais, poetiniai vaizdai tėra fragmentiški, netobuli. Be to, poezijos vaizdai palaipsniui išsiskleidžia laike, o nepasirodo mūsų dvasinėms akims iškart kaip išbaigta visuma. Siuo atžvilgiu poezijoje iš suvokiančio subjekto vaizduotės reikalaujamas žymiai didesnis bei komplikuotesnis darbas, negu dailėje, ir jos laisvė, atkuriant vaizduojamus daiktus, yra daug mažiau apribota. Tačiau jei poezija (išskyrus dramą) negali vaizduoti išorinių daiktų tuo pačiu konkrečiu ir tiesioginiu būdu, kaip tapyba arba skulptūra, tai, antra vertus, ji sugeba daug plačiau ir giliau atgaminti visą žmogaus vidinį gyvenimą, neapsiribodama vien tais pergyvenimais, kurie išreiškiami kūno mostais ir veido mimika. Todėl poetinė kalba vaizdi ne tik ta prasme, kad ji žmogaus sąmonėje sukelia gyvus jutiminius objektų vaizdinius, bet ir ta, kad ji leidžia tiesiog patirti bei pajusti visus polinkius, susijaudinimus ir tendencijas, apibūdinančias psichikos ir apskritai organinės gyvybės procesą. Žodžiu, poezija, kaip teisingai pažymėjo Hegelis, yra tas menas, kur ryškiausiai pasireiškia *dvasinis* momentas. Bet jei taip yra, jei poezija tesinaudoja tik simboliais, turinčiais abstrakčią reikšmę, jei ji tuo pačiu nutolsta nuo jutiminio vaizdumo, tai kaip suprasti jos nepaprastą estetinį paveikumą? Kokiu būdu ji pasiekia ne mažesnį įspūdingumą, negu kitos meno rūšys? Tat galima suprasti tik išaiškinus ypatingą kalbos prigimtį.

Ištartas žodis atlieka tris skirtingas funkcijas [48]: 1) išreiškia kalbančio subjekto būseną arba nusistatymą; 2) vaizduoja objektą, apie kurį kalbama; 3) kreipiasi į kitą asmenį, su kuriuo kalbama, kad tam tikru būdu paveiktų jo protą, valią arba jausmus. Pagal esamąją situaciją ir kalbos intenciją lemiamasis vaidmuo priklauso vienai arba kitai funkcijai. Aišku, kad poetui, apskritai imant, rūpi pirmiausia vaizdavimas; tik tuo, ką ir kaip vaizduoja, jis išreiškia savo vidinį nusistatymą ir sukelia skaitytojo sąmonėje atitinkamą atbalsį. Vadinasi, poetas turi taip parinkti ir suderinti žodžius, kad ne tik būtų suprantama, apie ką jis kalba, bet kad ir žodžiai atstotų patį vaizduojamąjį daiktą arba įvykį. Tiktai šiuo atveju įspūdis, gaunamas iš kalbos reikšmės supratimo, bus vaizdus ir

paveikus, t. y. nustatys tiesioginį gyvą kontaktą tarp suvokiančio subjekto ir žodžiais žymimo objekto. Vienok tai nereiškia, kad svarbiausias poetinės kalbos tikslas yra sukelti subjekto sieloje konkrečius objekto vaizdinius ir kad tik iš šių vaizdinių gyvumo ir tobulumo galima spręsti apie estetinę kalbos vertę. Mes jau pažymėjome, kad dalykinio vaizdumo atžvilgiu kalba negali rungtis su daile. Bet šalia to pati kalbos prigimtis neleidžia jai taikyti tą patį estetinį kriterijų, kuris tinka dailei. Visų pirma dėl to, kad poetinė kalba pati nerealizuoja tiesiog, kaip tapyba arba skulptūra, savo objekto jutiminio vaizdo, o teduoda suvokiančiam subjektui apie jį tik labai bendrus nurodymus. Vadinasi, vaizdo realizavimas pavedamas subjektui ir visiškai priklauso nuo individualaus jo vaizduotės ypatumo ir pajėgumo. Iš to aiškėja: jei poezijos siekiamas tikslas būtų vaizdumas ta pačia prasme, kaip dailėje, tai, tiesą pasakius, estetines vertybes kurtų ne poetas, o klausytojas arba skaitytojas, kuris savo viduje realizuoja žodžiais žymimų objektų vaizdus. Kadangi šitas realizavimo aktas neišeina iš individualios sąmonės ribų, tai poeziją nebūtų galima pripažinti menu tiksliąja žodžio prasme, t. y. menu, turinčiu objektyvią (intersubjektyvią) reikšmę, ir pats poetinis veikalas nustotų bet kokios savarankiškos vertės; jis tebūtų tik išorinė priemonė mūsų vaizduotės veiklai gyvinti (gyviems vaizdiniams sukelti),— priemonė, kurią galima pakeisti bet kuria kita, kad ir fizine. Apskritai, toks poezijos supratimas visiškai neatsižvelgia į tai, kad ji yra kalbos menas ir estetines vertybes realizuoja (įkūnija) pačioje žodžio sąrangoje. Be to, jis nesiderina ir su tuo, ką mes iš tikro pergyvename bei patiriame, besigrožėdami poezijos veikalu. Savistabos duomenys aiškiai liudija, jog tokiais atvejais (pvz., skaitant eilėraščius) mūsų dėmesys susitelkia į pačius žodžius, ne tik į jų dalykinę reikšmę, bet ir į garsinę jų struktūrą (į ritmą, dinamiką, instrumentavimą), nes kalba estetinį raiškumą įgauna tiktai tiek, kiek ji pasidaro *magiška,* t. y. kiek jos semantinė pusė taip glaudžiai susisieja su jos fonetine puse, kad žodžiai nustoja buvę paprastais sutartiniais ženklais, nurodančiais tai, kas yra anapus kalbos srities, ir, rodos, patys įkūnija savyje dalykinę objektų reikšmę. Jeigu mes apsiribojame tik tais vaizdiniais, kuriuos mumyse sukelia poetinis veikalas, ir nebepaisome žodinio pavidalinimo, mes išeiname už pačios poezijos ribų ir tesigrožime jos atbalsiu savo viduje. Klaidingas poetinio vaizdumo supratimas, sulyginąs jį su dailės vaizdumu, kyla iš to, kad neteisingai aiškinamas kalbos suvokimas. Jei tie objektai, apie kuriuos kalbama, šiek tiek žinomi, tai suvokimui nereikalinga, kad suvokiančio subjekto sąmonėje atsirastų atitinkami dalykiniai vaizdai. Tais atvejais, kai išreikšta mintis liečia bendrą dalykų padėtį *(Sachverhalt),* toks įsivaizda-

vimas būtų apskritai neįmanomas, nes sąmonėje išlikę konkretūs dalykiniai vaizdiniai galėtų būti tik aiškinamaisiais pavyzdžiais, o jokiu būdu neatstovautų bendrai ištartos minties intencijai. Bet ir ten, kur kalbant turimi galvoje vaizduotei prieinami dalykai, suvokimo aktas paprastai tesiremia žodžių vaizdais ir nesąlygojamas tų atsitiktinių ir fragmentiškų dalykinių vaizdinių, kurie gali būti jo palydovai. Jisai pasibaigia tuo, kad žodžius suvokiantis subjektas jaučiasi galįs realizuoti sąmonėje atitinkamus vaizdinius arba bent nurodyti, kokius daiktus, įvykius arba išgyvenimus kalbantysis turi galvoje. Vis dėlto ir kalboje yra tam tikro vaizdumo arba įspūdingumo ne tik ta prasme, kad tik tinkamas žodžių parinkimas ir suderinimas gali sužadinti dalykinių vaizdinių realizavimą, bet ir ta prasme, kad jis suvokiančiame subjekte sukelia tą *nuotaiką*, arba *emocinį nusistatymą*, kuris susijęs su vaizduojamuoju siužetu.

Čia dar vienąkart reikia priminti, kad jutiminis suvokimas pradžioje yra ne grynai teorinis aktas, bet išorinės priežasties (dirginimo) sukeltas susijaudinimas, išsiliejęs į motorinę reakciją. Iš šito dar neryškaus susijaudinimo (pojūčio — jausmo) palaipsniui išauga jutiminis paties objekto vaizdas, kuris, sąmonei diferencijuojantis, darosi savarankiškesnis ir daugmaž atsiskiria nuo savo emocinio pagrindo ir jį lydinčių motorinių tendencijų. Estetinė percepcija, kaip mes matėme, pasižymi kaip tik ta ypatybe, kad atgaivina vaizdo ryšį su pirminiu emociniu suvokimo fonu, bet kartu išlaiko kontempliatyvų sąmonės nusistatymą. To dėka vaizdas įgauna ypatingą įspūdingumą bei paveikumą. Žodžiai kalboje pavaduoja objektų vaizdus ir jų santykius. Kalbos įspūdingumas remiasi glaudžiu žodžių reikšmės ryšiu su jų jutimine prigimtimi. Todėl ir meniškai apdorota kalba gali atgaivinti ją suvokiančiame subjekte tą pirminį susijaudinimą, kuris yra gyvo objektų jutiminio suvokimo pamatas. Ir lygiai kaip suvokimo susiformavimo procese šitas nediferencijuotas susijaudinimas eina pirmiau už aiškų ir apibrėžtą dalykinį vaizdą, taip ir tais atvejais, kai žodžiai žymi ką nors gyvybiškai reikšminga, suvokimo aktas tiesiog susisieja su tam tikru emociniu įspūdžiu, nors sąmonėje dar neatsirado jokių vaizdinių, atitinkančių dalykinę žodžių reikšmę. Išgirdę šauksmą: pavojus! gaisras! gelbėkite! — mes susijaudiname, krūptelėjame ir linkstame vienu arba kitu būdu atsiliepti, nors pirmu akimirksniu visiškai neįsivaizduojame, kas iš tikro atsitiko. Vadinasi, suvokimo aktas iš pradžios yra *tuščias*, nepagrįstas dalykiniais vaizdiniais ir apsiriboja tiktai tam tikru emociniu atbalsiu. Tačiau būtų klaidinga šitą jausminę reakciją apibūdinti tiktai subjektyviai — kaip malonumo arba nemalonumo jausmą, kurį subjektas patiria išgirstų žodžių įtakoje, nes

ji priklauso ne tik nuo savo santykio su subjekto „aš", bet ir susijusi su žodžiais žymimu objektu. Tatai jausmas, kyląs iš žodžių suvokimo akto, vadinasi, *dalykinis*, arba *reikšminis*, jausmas [49] *(Bedeutungsgefühl)*, kurio ypatingas pobūdis (atspalvis) apsprendžiamas objekto prigimties ir jo reikšmės subjektui. Ir kaip tik todėl jame glūdi tendencija išsiskleisti į atitinkamus paties objekto vaizdinius. Vienok tame estetiniame išgyvenime, kurį mumyse sukelia poetinis veikalas, šita tendencija negali ištisai realizuotis, nes sąmonės intencija čionai nukreipta į pačių žodžių reikšmingumą. Dalykiniai vaizdiniai neiškyla sąmonėje ryškiai bei įsakmiai, o pasilieka tik *potencialūs, neišskleisti;* bet tuo pačiu jie suteikia žodžių suvokimui ypatingą įtampą bei paveikumą, kuris jį priartina prie tiesioginio daiktų jutiminio suvokimo.

Priemonės, kurias poetas vartoja tiems reikšminiams jausmams sužadinti, yra labai įvairios. Tai gali būti *metaforos,* kurios sugretina arba net palygina daiktus ir įvykius, priklausančius skirtingoms būties sritims, ir tuo iškelia kaip tik tą vaizduojamojo objekto ypatumą arba bruožą, kuris gali mus itin stipriai sujaudinti arba paliesti. Arba — *metonimijos,* kur žymimąjį daiktą atstoja viena arba kita jo dalis, vienas arba kitas požymis, pabrėžiąs ypač įspūdingą bei reikšmingą objekto aspektą. Bet tai gali būti ir gana bendri ir net abstraktūs nurodymai apie tam tikrą nuotaiką, būseną arba mintį, įkūnytą tuose reiškiniuose arba įvykiuose, kuriuos poetas aprašo ir atvaizduoja, nes tam tikrais atvejais kaip tik kalbos bendrumas labiausiai tinka tiksliai neapibrėžtai nuotaikai (nusistatymui) apibūdinti ir jos neryškiam (miglotam) jausminiam fonui iškelti. Svarbu pažymėti, kad pats žodžių reikšmės abstraktumas nė kiek netrukdo arba nenuslopina poetinio veikalo estetinio paveikumo; jis atsveriamas jutiminio kalbos raiškumo (ritmo, dinamikos, instrumentavimo), suteikiančio jai tą nuotaikingą atspalvį, kuris ir bendriausią mintį paverčia konkrečiu gyvu pergyvenimu [50]. Šiuo atžvilgiu, kaip jau minėjome, poezijos galimybės yra platesnės už dailės veikimo sferą; ji pajėgia meniškai vaizduoti ir dvasinį, jutimams neprieinamą gyvenimą.

Taigi mes matome: nors poezijos dorojama medžiaga tėra sutartiniai ženklai — žodžiai, tačiau iš kalbos reikšmingumo ir jos jutiminio ekspresyvumo sąveikos išauga ne mažesnis estetinis paveikumas, negu tų meno šakų, kurios naudojasi natūraliais (dalykiniais) simboliais. O kadangi kalba atlieka ne tik vaizdavimo darbą, bet ir yra žmonių dvasinio bendravimo priemonė, tai ji teikia poetui tokias galimybes aiškiai išreikšti vidinį nusistatymą, savo mintis, jausmus bei siekimus ir užkrėsti jais klausytoją arba skaitytoją, kurių neturi nė vienas kitas

menas. Bet vaizdumas kalbos mene yra tik *potencialus*, jis tik užsimezga reikšminiuose jausmuose.

Vertinant vaizduotės reikšmę poezijoje, reikia įsidėmėti, kad kalbos vaidmuo nesibaigia tuo, kad ji yra savitarpio susižinojimo priemonė ir būtinas mąstymo ramstis. Tatai kartu esmingiausias viso psichinio gyvenimo veiksnys, neatskiriamai susijęs su žmogaus sąmoningumu. Kalba — svarbiausia objektyvizavimosi forma, uždedanti savo antspaudą visai dvasinei kultūrai. Todėl ir kūrybinė vaizduotės veikla itin aiškiai bei įsakmiai pasireiškia tuo simbolių pasauliu, kurį sudaro kalba.

VII SKYRIUS

ISTORINĖ MENO RAIDA IR JĄ SĄLYGOJANTIEJI VEIKSNIAI

1. KAIP ŠITA PROBLEMA GALI BŪTI FORMULUOJAMA IR AIŠKINAMA?

Ryšium su meno kilmės problema iškyla ir kitas ne mažiau svarbus klausimas: kaip *estetiniu* atžvilgiu turi būti aiškinama istorinė meno raida bei plėtotė, kultūros tarpsniams keičiantis? Šitas klausimas gali būti svarstomas dvejopai. 1. Kadangi menas yra tam tikra bendros dvasinės bei medžiaginės kultūros apraiška, tai galima nagrinėti, kaip istoriniame žmonijos gyvenime jis santykiauja su kitomis kultūros apraiškomis ir kokie veiksniai apsprendžia meno raidos kryptį, jo augimą bei klestėjimą, iš vienos pusės, ir jo smukimą, iš antros pusės. Šia prasme meno istorija yra ne kas kita, kaip tam tikra bendrosios kultūros istorijos dalis, neatskiriama nuo tos visumos (kultūros apskritai), kuriai ji priklauso. Ir šiuo atveju ji turi būti traktuojama tokiu pat būdu, kaip ir visų kitų kultūros šakų istorija. Tačiau toks meno istorinės raidos supratimas reikalaute reikalauja, kad pirmiau būtų išaiškinta visa eilė kitų svarbių klausimų, būtent: Kaip reikia žiūrėti į kultūros vienybę? Ar ji priklauso nuo tam tikrų savarankiškų ir nuolat veikiančių faktorių ir gali būti išvedama iš šių faktorių sąveikos bei samplaikos? Ar ji yra savita organiška visuma, kuri nesusideda iš atskirų elementų, o, priešingai, savo vidine struktūra apsprendžia tų elementų arba dalių savitarpio santykius. Be to, negalima apeiti klausimo: ar visos pagrindinės kultūros sritys (ekonomika, visuomeninė santvarka, moralė, filosofija, mokslas, menas) yra lygiareikšmės istorinėje kultūros kaip visumos raidoje, t. y. ar kiekviena iš jų turi savo ypatingą, su nieku kitu nesulyginamą sąrangą, ar, priešingai, viena (arba kai kurios) iš jų *yra visos kultūros pamatas*[51], o visos kitos tėra tos pradinės srities (arba tų pradinių sričių) išvestinės, jos vystymosi bei diferencijavimosi rezultatas? Priklausomai nuo to, kaip bus atsakoma į šiuos klausimus, ir meno evoliucijos problema bus nevienodai traktuojama. 2. Bet tiktai tuo atveju, jei pripažįstamas meno srities savarankiškumas ir jai priskiriama savita struktūra, kuri negali būti išvedama iš kitų kultūros veiksnių, šita problema įgauna

ir *estetinį aspektą* ir gali būti nagrinėjama estetiniu požiūriu. Šitam antrajam meno raidos tyrinėjimo būdui rūpi ne tai, kaip menas faktiškai vystėsi bei plėtojosi nuo pat pradžios iki mūsų laikų ir kaip tas procesas susijęs su kitomis kultūrinio gyvenimo apraiškomis,— jo uždavinys yra kitoks, būtent, išaiškinti, kokios *vystymosi galimybės* glūdi pačioje meno prigimtyje ir kaip šitos galimybės realizuojasi istorijos eigoje? Ta estetinė forma, kuria menas pasireiškia istoriniame gyvenime, yra, kaip mes matėme, *stilius.* Todėl meno evoliucijos problema estetiniu atžvilgiu gali būti ir taip formuluojama: kas apsprendžia vidinį kiekvieno stiliaus vystymąsi ir kokie yra tie faktoriai, nuo kurių priklauso istorinis stilių kaitaliojimasis? Ar šitie procesai vyksta pagal tam tikrą imanentinį, menui būdingą dėsningumą, ar sąlygojami pirmiausia išorinių, neestetinių aplinkybių?

Meno istorinės raidos klausimo svarba buvo iškelta tiktai romantizmo laikotarpyje. *G. Hegelis,* gal būt, pirmas mėgino nubrėžti bendrą šio proceso schemą. Šita schema yra grynai konstruktyvaus pobūdžio ir įspraudžia meno raidą į bendrus jo dialektinės filosofijos rėmus. Į meną Hegelis žiūri kaip į ypatingą subjektyviosios (t. y. sąmoningosios) dvasios saviraidos tarpsnį, kuris, dialektiškai besiskleisdamas, Hegelio nuomone, pereina į aukštesnį tarpsnį — į religiją. Todėl nenuostabu, kad tos specifinės meno ypatybės, kurios neatitinka šios loginės schemos, Hegelio nepaisomos ir istorinis meno vystymasis vaizduojamas gana supaprastintu, racionalistišku būdu. Vis dėlto didžiulis Hegelio meno filosofijos nuopelnas yra tas, kad ji istorinėje meno raidoje stiliui skiria centrinę vietą ir jį glaudžiai sieja su bendra kultūros dvasia, kuri kiekvienoje istorijos epochoje pasireiškia vienodai visose kultūrinio gyvenimo srityse. Šiuo atžvilgiu Hegelis pirmas yra iškėlęs mintį, kurios principinė reikšmė ima aiškėti tik mūsų dienų tyrinėjimų šviesoje.

2. TENO „APLINKOS" TEORIJA IR JOS KRITINIS ĮVERTINIMAS

Tačiau antrojoje XIX a. pusėje nei meno istorija, nei meno filosofija nenuėjo Hegelio nurodytu keliu. Gamtos mokslų įtakoje ir kultūros moksluose įsigalėjo tas tyrinėjimo metodas, pagal kurį visi sudėtingi reiškiniai turi būti išskaidomi į vientisinius elementus arba faktorius ir aiškinami iš priežastinės tų elementų arba faktorių sąveikos. Šio meno teorijų tipo pavyzdžiu mums gali būti išgarsėjusi žymiojo prancūzų istoriko ir filosofo *I. Teno* teorija, kuri padarė lemiamą įtaką tolesniems

istoriniams meno tyrinėjimams. Aiškiausiai ji išdėstyta jo kapitaliniame veikale „Meno filosofija" („Philosophie de l'art"). Nagrinėjant meno kūrinius, sako Tenas, išeities taškas turi būti ta nenuginčijama mintis, kad nei vienas kūrinys nėra izoliuotas dalykas, bet įeina į tam tikrą daiktų grupę (ansamblį), arba visumą, nuo kurios jis priklauso ir iš kurios jis todėl turi būti aiškinamas. Tai yra pirmučiausia visa paties menininko kūryba ir jo individualybė, kurios apsprendžia tiriamąjį kūrinį. Bet ir šita faktų visuma irgi nėra izoliuota, ji įeina į platesnę visumą, būtent, į tam tikro krašto ir tam tikro laikotarpio menininkų mokyklą, iš kurios tiriamasis menininkas yra kilęs. Tačiau ir ties šitų faktų kompleksu negalima sustoti, nes jis savo ruožtu tėra tik tam tikra iškarpa iš tos aplinkos *(milieu)*, kurioje menininkas dirba ir gyvena. Kaip tik į ją reikia kreipti dėmesį, norint suprasti meno kūrinį ir nušviesti esmines jo savybes ir ypatybes, nes, Teno nuomone, žmogaus dvasios kūriniai, taip pat kaip ir organinės gamtos padarai, gali būti aiškinami tiktai remiantis aplinka. Tai pagrindinė garsiosios „milieu" teorijos tezė. Aplinka, ta plačiausiąja prasme, kurią jai priskiria Tenas, yra dvejopa: *fizinė* ir *socialinė*. Ir viena, ir antra susidaro iš daugelio įvairių aplinkybių arba veiksnių, tai, pavyzdžiui, klimatas ir apskritai geofizinis ypatingumas to krašto, kuriame menininkas gyvena, valgis, kuriuo jis minta, medžiaga, kurią jis doroja, fizinė prigimtis tos tautos ar rasės, kuriai jis priklauso ir kt. Visi šitie veiksniai veikia tiesiog menininko charakterį ir visą jo psichofizinę konstituciją ir tuo vienu ar kitu būdu apsprendžia jo kūrybą. Nemažiau įvairūs yra ir socialinės aplinkos faktoriai: rasės arba tautos psichinės ypatybės, ekonominio gyvenimo aplinkybės, visuomeninė ir politinė santvarka, esamuoju laikotarpiu dominuojančios moralinės ir filosofinės pažiūros, įsigalėję papročiai, interesai, skoniai, žodžiu, visa tai, kas sąlygoja tam tikros epochos žmonių gyvenimo būdą, galvoseną ir jauseną. Pailiuostruokime šiuos teorinius Teno samprotavimus keliais konkrečiais pavyzdžiais.

Ir skulptūrai, ir architektūrai labai svarbu, kokia medžiaga dailininkas naudojasi savo sumanymams įkūnyti, nes kiekvienoje medžiagoje slypi ypatingos estetinės galimybės, kurias menininkas turi iškelti aikštėn, ir kiekviena reikalauja tokios dorojimo ir sudėjimo technikos, kuri atitiktų jos prigimtį (kietumą, minkštumą, tąsumą, glaudumą ir t. t.). Statula, sukurta iš marmuro, daro kitokį estetinį įspūdį, negu ta, kuri padaryta iš medžio arba nulieta iš bronzos. Todėl kiekvieno krašto architektūros ir skulptūros stilius kažkokiu laipsniu prisitaiko prie tos medžiagos, kurią dailininkui teikia to krašto gamta [52] (bazaltas — Egipte, marmuras — Graikijoje, skalynas — Šiaurės Vokietijoje ir t. t.). Bet architek-

tūrai tenka atsižvelgti ir į krašto klimatą ir kitas geofizines ypatybes. Tai tarp kitko rodo mums skirtingos stogų konstrukcijos šiaurės ir pietų šalyse. Šiaurėje, kur oro krituliai labai gausūs, stogas paprastai aukštas ir status, kad vanduo galėtų netrukdomai nutekėti. Pietuose, kur klimatas sausas, priešingai, stogas dažniausiai turi plokščią formą — taip, kad jis galėtų būti panaudojamas balkono vietoje. Arba Japonijoje, kur dažnai būna žemės drebėjimai, gyventojai negali statyti aukštų mūrinių pastatų. Apskritai, architektūros stilius daugmaž prisitaiko prie aplinkinės gamtos. Ir šitas prisitaikymas turi ne tik praktinės, bet ir estetinės reikšmės. Todėl, pavyzdžiui, namelių stilius, atsiradęs kalnuotame krašte, netinka lygumai ir pan.

Klimatas ir gamtos ypatingumas turi įtakos ir *tapybai*. Skaidrus pietų peizažo spalvingumas, be abejo, žadina tų kraštų menininkų jautrumą koloritui. Iš to, kad Venecijoje oras yra prisigėręs vandens garų,— taip, kad visų daiktų kontūrai atrodo neaiškūs bei migloti ir, pavyzdžiui, saulei leidžiantis, iškyla įvairiausi spalvų niuansai ir laipsniai (perėjimai),— galima suprasti, kad kaip tik šitame mieste atsirado grynai tapybinis (pikturalinis) stilius (Venecijos tapybos mokykla). Arba pietų šalių klimatas leidžia žmogui apsinuoginti, ir todėl nuogas kūnas čia pasirodo mėgstamuoju skulptūros ir tapybos siužetu.

Panašiai savitas tam tikro krašto gamtos grožis įkvepia ir poeto kūrybą.

Kai dėl muzikos, tai fizinės aplinkos įtaka šiai meno šakai gali būti tik netiesioginė ir gali reikštis tik tiek, kiek ji veikia paties kompozitoriaus jauseną.

Ties socialinės aplinkos įtaka meninei kūrybai mums nėra reikalo ilgiau apsistoti. Bet kuri monografija, paskirta vienam arba kitam menininkui, gali ją išsamiai pavaizduoti. Pasakysime tik tiek: toji įtaka gali būti arba tiesioginė, arba netiesioginė. Ji bus tiesioginė, kai tam tikroje socialinėje aplinkoje vyraują interesai, skoniai, pažiūros pastūmi menininką pasirinkti kaip tik tokį, o ne kitokį siužetą arba visuomenė net kelia jam tam tikrus apibrėžtus uždavinius. Arba ji gali būti ir netiesioginė, kai formuoja pačią menininko asmenybę ir tuo nulemia jo kūrybos pobūdį bei linkmę [53]. Ne pro šalį būtų pažymėti, kad tautinės menininkų ypatybės aiškiai pasireiškia ir tos pačios kultūros epochos ir net to paties stiliaus ribose. Antai Europoje esminis šiaurės (germanų) ir pietų (romanų, ypač italų) tautų dailės (architektūros, tapybos) skirtumas jau iš pirmo žvilgsnio krinta į akis. Perėmę baroko stilių, kilusį Italijoje, vokiečių architektai uždeda jam savo tautinį antspaudą. Gotika

Vokietijoje arba Anglijoje įgauna šiek tiek kitokią išraišką, negu Prancūzijoje. Pikturalinė olandų tapyba pasiekia estetinių efektų, kurie giliai skiriasi nuo analoginio tapybos stiliaus įspūdingumo Italijoje, ir pan.

Vienok, kad ir kaip kruopščiai mes išdėstome visus fizinės ir socialinės aplinkos poveikius menininkui, ar to pakanka jo kūrybai išaiškinti? Ar iš tikro pati menininko individualybė tėra tik aplinkinio pasaulio padarinys? Atsakyti į šitą klausimą teigiamai reikštų asmenybės nepripažinti savarankišku veiksniu, aktyviai ir savitai atsiliepiančiu į išorinius dirginimus, tai reikštų paneigti jos prigimtinį kūrybingumą, t. y. tą sugebėjimą, kuris akivaizdžiai pasireiškia kiekviename tikrai originaliame meno kūrinyje. Be to, galima nurodyti daug atvejų, kai menininkas ėjo prieš srovę, kai jis kūrybiniam darbui pasirinko ne tą kelią, kurį jam nurodė aplinka (auklėjimas, visuomenė, vyraujančios meninės tendencijos ir t. t.). Todėl Tenui ir jo pasekėjams (sociologinei estetikos mokyklai) ne be pamato prikišama, kad jie nepakankamai vertina savarankišką individualybės vaidmenį meno kūryboje. Tiesa, Tenas primygtinai pabrėžia, kad menininko asmenybė ir veikla yra organinė vienybė, kurią jis mėgina apibūdinti dominuojančiu požymiu ar sugebėjimu *(faculte dominatrice)*. Tačiau, sekant Teno aiškinimais, atrodo, kad, palyginti su aplinka, menininko individualybė tėra tik antrinis, išvestinis veiksnys. Toks jo teorijos neaiškumas kyla iš to, kad aplinkos sąvoka nėra tiksliai apibrėžta. Jei ji taip plačiai suprantama, kad apima visą individo psichofizinę prigimtį ir jo galvosenos bei jausenos formavimosi procesą, tai išnyksta pats individo ir aplinkos priešingumas, t. y. tas ypatumas, kuris skiria organinę ir dvasinę būtį nuo fizinės (negyvosios). Tapatinant organinių reiškinių sąryšį arba dvasinių aktų motivaciją su fiziniu priežastingumu, išslysta iš akių kaip tik tai, kas jiems individualu ir būdinga. Todėl ir, aiškinant meno kūrybą bei raidą, apie aplinkos įtaką galima kalbėti tiktai tiek, kiek ji aiškiai skiriama nuo tų akstinų ir postūmių, kurie savaimingai kyla iš dvasinių individualybės gelmių. Tam tikru atžvilgiu tam vidiniam veiksniui galima net teikti pirmenybę prieš išorinį. Juk aplinka veikia meno kūrybą ir raidą pirmiausia tuo, kad veikia patį menininką-kūrėją. Todėl, rodos, ne tik meno kūrybą, bet ir istorinę jos plėtotę galima būtų aiškinti psichologiškai — iš tų dėsnių, kurie valdo vidinį žmogaus pasaulį.

3. PSICHOLOGINĖ „ATBUKIMO" TEORIJA IR JOS KRITIKA

Tokių mėginimų buvo padaryta. Yra psichologinis dėsnis, pagal kurį kiekvienas mus dominąs įspūdis, dažnai kartodamasis, silpnėja. Juo įprastesnis jis pasidaro, tuo labiau nustoja paveikumo bei patrauklumo ir pagaliau gali nusibosti, net įkyrėti ir sukelti neigiamą jausminę reakciją. Taikant šitą dėsnį meno sričiai, galima, rodos, išaiškinti istorinį stilių kaitaliojimąsi. Tam tikram stiliui nusistovėjus ir išsėmus visas savo atmainas ir vystymosi galimybes, mūsų jautrumas pripranta prie jo ir atbunka jo grožio atžvilgiu. Stiliaus formos jau negali patraukti mūsų dėmesio ir sužadinti gyvą estetinį įspūdį, jos pasidaro mums nuobodžios ir mes joms esame abejingi. Iš to ir kyla reikalas pakeisti jį kitu stiliumi, kuris savo naujoviškumu mus sujaudintų ir patenkintų estetinius mūsų vaizduotės reikalavimus. Ir tas naujas stilius bus tuo paveikesnis, juo griežčiau skirsis nuo ikišiolinio. Todėl jis paprastai pasirodo kaip to pastarojo priešybė. Antai konstruktyvinio arba linearinio stiliaus vietą užima stilius, kuris iškelia aikštėn tapybinius arba ornamentinius efektus (pvz., aukštasis renesansas — barokas, impresionizmas — kubizmas tapyboje; harmonizmas — melodizmas muzikoje), arba, atvirkščiai, pirmasis pakeičia pastarąjį. Buvo net manoma, kad šitas psichologinis dėsnis leidžia suprasti meno istorijoje pastebimą periodinį stilių pasikartojimą.

Tačiau toks aiškinimas vargu ar gali būti laikomas pakankamu, nes yra *per abstraktus* ir neatsižvelgia į tai, kad stilių pasikeitimas yra *istorinės* raidos reiškinys, kurio specifinės ypatybės negali būti išvedamos iš bendro psichologinio dėsningumo. Tasai dėsningumas tenurodo tą priežastį, dėl kurios nė vienas stilius *nėra* amžinas ir *negali* visiems laikams patenkinti estetinio jausmo reikalavimus. Vadinasi, jis nušviečia tiktai *neigiamąją* tiriamojo fenomeno pusę, bet neaiškina jo teigiamosios pusės, t. y. kodėl seno stiliaus vietoj atsiranda kaip tik toks, o ne kitoks naujas stilius. Kad šitas naujas stilius yra priešingas senajam, dar neapsprendžia pirmojo specifinio ypatumo, nes pats priešingumas, pagrįstas vien neigimu, nėra vienareikšmis ir gali įgauti įvairias formas. Viskas priklauso nuo to, iš kokio požiūrio priešingumas suvokiamas, o tas požiūris gali būti nevienodas. Pavyzdžiui, aukštojo renesanso tapybos stilius yra priešingas ir ankstyvojo renesanso ir baroko stiliams, bet skirtingu būdu bei skirtingais atžvilgiais ir t. t.

Marksizmas pripažįsta individualybės reikšmę meninei kūrybai. Kiekvienas individas išauga iš savo socialinės aplinkos. Bet tiktai

individas-menininkas sugeba išreikšti savo įspūdžius, išgyvenimus bei mintis menine forma ir suteikia savo kūriniams estetinę vertę.

Šalia to, taip aiškinant stilių kaitaliojimąsi, paliečiama tiktai meninio gyvenimo *periferija,* o ne esminis jo branduolys. Kas trokšta naujų, jaudinančių arba net sensacingų įspūdžių, kurie visiškai apimtų žmogų ir leistų užmiršti kasdieninio gyvenimo monotoniškumą bei tuštumą, tam, žinoma, nusistovėjęs stilius nusibos, nesuteiks reikalaujamo įspūdžių įvairumo ir stiprumo. Bet toks tuščias naujenybių troškimas gali atsirasti tiktai tam žiūrovui arba klausytojui, kuriam meno kūrinys tėra pramoga, lygiai kaip ir bet kuris kitas paveikus įspūdis. O jeigu pats menininkas-kūrėjas arba tikras meno mėgėjas nebesitenkina įsigalėjusiu stiliumi ir ieško kažko naujo, tai priežastis šiuo atveju turi būti kitokia. Tai rodo, kad tasai stilius nebeatitinka tų estetinių reikalavimų, kurie kyla iš naujai žmonėse atsiradusios pasaulėjautos ir gyvenimo suvokimo.

4. MENININKO INDIVIDUALYBĖS IR KŪRYBOS SANTYKIS SU KULTŪRINE APLINKA

Menininko kūryba įkvepiama vien to, kas jį jaudina ir sukelia jame gyvą atbalsį. Todėl toli gražu ne visi daiktų aspektai ir pasireiškimo būdai — kad ir kokia yra jų objektyvi vertė — jį vienodai sujaudina ir patraukia. Jis atsiliepia vien į tai, kas jam gimininga, kas derinasi su jo jusena ir jausena. Ir kadangi menininkai skiriasi savo jutiminiu imlumu ir įspūdžių suvokimu, tai ir potyrius jie išreiškia bei pavidalina skirtingu būdu. Tapytojo kūryboje atsispindi tai, ką jis pirmiausia mato aplinkiniame pasaulyje ir kaip jam atrodo regimieji daiktai; muziko kūriniuose reiškiasi jo klausos (girdėjimo būdo) ypatumas[54]. Menininko stilius visuomet išauga iš jo *individualybės* (t. y. jo jausenos, jusenos ir galvosenos) sąveikos *su aplinka.*

Kur menininkas neuždeda stiliui savo asmenybės antspaudo, ten negali būti tikro originalumo, ten menas pasidaro seklus, paviršutiniškas ir apsiriboja imitacija arba grynai technine gamyba. Šiuo atžvilgiu viskas, kas mene originalu, yra subjektyvu, gimsta iš kūrėjo subjektyvumo, bet kaip tik tas subjektyvumas laiduoja objektyvią kūrinio vertę. Tai galima taip paaiškinti. Tas aspektas, kurį menininkas įkūnija savo kūrinyje, iškelia tam tikras juntamajame pasaulyje glūdinčias estetines vertybes. Bet šitas aspektas nėra jam tiesiog duotas, nesutampa su gautu įspūdžiu, menininkas turi jį atrasti, ištraukti iš to, ką yra patyręs, ir jis gali tai padaryti tik visiškai atsidėjęs jį sujaudinusiam pergyvenimui. Be

to, estetinės vertybės gali būti realizuojamos tiktai individualiu pavidalu. Tas uždavinys, kurį menininkas sprendžia kurdamas, visuomet yra *konkretus* ir negali būti sprendžiamas pagal tam tikras bendras taisykles arba normas (kaip matematinis uždavinys), net ir tuo atveju, jei menininkas laikosi jau ištobulinto ir nusistovėjusio stiliaus formuojamųjų principų. Juk ir pasirinkto stiliaus rėmuose būna įvairių realizavimo galimybių, ir tik individualus menininko skonis, jo temperamentas ir būdas nulemia, kuri galimybė pavirs tikrove. Žodžiu, tikras menas iš esmės yra *originalus*[55], o tas originalumas atsiranda vien tada, kai menininko asmenybė tiesiog susiliečia su estetinių vertybių pasauliu (su estetine tikrove). Todėl kiekvienas meno kūrinys duoda arba išreiškia kažką naujo — vis tiek, ar įkūnija savyje naujo stiliaus pradmenis, ar tik tam tikrą jau susiformavusio stiliaus atmainą. Jis „įtikina" mus savo vidiniu būtinumu ir meniniu teisingumu (tikrumu), bet kartu leidžia pajusti, kad menininkas yra radęs jo individualybę atitinkantį išreiškimo būdą. Tiktai tiek, kiek jis atranda save patį, jam atsiveria ir estetinė tikrovė.

Menininkas nėra tik menininkas, jis yra ir tam tikrų kolektyvų (tautos, klasės, šeimos, sąjungos) narys ir vienu arba kitu būdu dalyvauja jų gyvenime. O gyvendamas ir elgdamasis toje aplinkoje, jis pareiškia nusistatymą dorovės, pažinimo ir kitų kultūrinių reikalų atžvilgiu. Atsidėdamas meninei kūrybai, jis nesiliauja buvęs žmogus, kuriam rūpi ekonomikos, dorovės ir kiti reikalai. Asmenybės viduje susikryžiuoja ir persipina visi tie siekimai, polinkiai, norai, kurie, išsiliedami į išorinius aktus, atsiskiria vieni nuo kitų ir gauna objektyvizavimo formas, priklausančias skirtingoms kultūros raidos sferoms. Todėl suprantama, kad bendra asmenybės struktūra, visa jos vidinė prigimtis šiek tiek pasireiškia visuose jos objektyvizavimo aktuose. O kadangi šita struktūra tuose individuose, kurie priklauso tam pačiam kolektyvui arba tam pačiam kultūros ratui yra maždaug vienoda, tai ir jų kuriamoji objektyvi kultūra turi tam tikras bendras struktūrines ypatybes. Taigi nenuostabu, kad ir atskiro menininko, ir menininkų grupių (mokyklų) kūriniuose paprastai įsikūnija tam tikros esminės ypatybės, kurios apibūdina ir kitas kultūros sferas, nors, gal būt, nė viena iš jų nėra tiesiog paveikusi meno kūrybos. Bet ir tais atvejais, kur toks poveikis iš tikro pastebimas, jis galimas tik *per patį subjektą*, tik subjektui tarpininkaujant; ir jis bus teigiamas ir sužadins meninę kūrybą vien tada, kai iš kitos srities kyląs išorinis akstinas, grįždamas į subjekto vidų, nustos savo objektyvios formos, ištirps asmenybės subjektyvume ir ištirpęs įgaus naują, meno prigimtį atitinkantį objektyvų pavidalą. Jei pirminė motyvo forma nepaverčiama grynu subjektyvumu, tai jo meninis performavimas nebus

tobulas ir meno kūrinyje išliks pėdsakų, rodančių jo priklausomybę nuo estetinei būčiai svetimo prado. Pavyzdžiui, tam tikra moralinė idėja gali būti vaizduojama vienu arba kitu simboliniu pavidalu. Bet jei šitas pavidalas pritaikytas tik tai idėjai pavaizduoti — taip, kad ji viena apsprendžia kūrinio kompoziciją, ir be jos jisai neturi savarankiškos estetinės reikšmės, tai menas nustoja savo autonomijos ir pajungiamas jam svetimiems principams. Abstrakti idėja niekuomet nėra tolygi konkrečiam vaizdui ir negali aprėpti viso jo reikšmingumo ir turiningumo. Todėl tokiai idėjai ir negali priklausyti lemiamasis vaidmuo estetinio formavimo procese. Bet ir vienai meno rūšiai skatinant kitos kūrybą, subjekto jausenos tarpininkavimas reikalingas tikram meniškumui pasiekti, nes menininkui tenka ne tik pakeisti techninę doroseną, prisitaikant prie naujos medžiagos, bet ir įsijausti į ypatingą jos raiškumą, pavyzdžiui, performuojant literatūros siužetą į dailės (tapybos, skulptūros) vaizdą arba pereinant nuo aliejinės tapybos prie graviūrinės technikos ir kt. Jeigu taip, tai ir vidinės stilių istorinių pasikeitimų priežasties tenka ieškoti pirmiausia savitoje paties menininko veikloje ir jo santykyje su formų pasauliu.

Iš tikrųjų, užvaldęs tvarkomuosius stiliaus pradmenis, menininkas kartu pasisavina ir jais pagrįstą įspūdžių suvokimo būdą bei atitinkamą medžiagos doroseną. Į kūrybinį darbą neišvengiamai įsiskverbia tam tikras įpratimas arba automatizmas. Kol menininkas valdo tą automatizmą, kol suvokimo bei komponavimo schemos ir įgyti techniniai įgūdžiai teatlieka tarnybinę funkciją meniniams sumanymams vykdyti, jie yra būtinas kūrybos pamatas ir darbas pasiekia tikslą, t. y. išreiškia tai, ką menininkas iš tikro yra patyręs ir išvystęs savo dvasios gelmėse. Bet kai tik įprastos schemos ir techninės priemonės ima valdyti menininką ir veikti savarankiškai, jos nustelbia jam pačią estetinę tikrovę ir trukdo kūrybai reikalingą atrinkimo procesą, t. y. neleidžia menininkui atskirti tai, ką jis pats yra pergyvenęs bei suvokęs, nuo to, ką tik išoriniu būdu perėmė iš kitų arba iš ankstesnės savo kūrybos. Tada menas neišvengiamai nustoja buvęs gyvas, originalus, paveikus ir pavirsta sausu akademizmu arba paviršutinišku techniniu virtuoziškumu. Jei menininkas pajus šitą neigiamą automatizmo poveikį, jei supras negalįs pasisavinto stiliaus priemonėmis įkūnyti savo sumanymus, jis pasistengs atsikratyti įprastųjų vaizdavimo schemų ir ieškos naujų išsireiškimo kelių. Toks ieškojimas paruošia dirvą naujam stiliui atsirasti. Tam reikalui, žinoma, nepakanka, kad jis paneigtų seno stiliaus pradus ir pakeistų juos bet kuriais kitais principais. Ne viskas, kas nauja, neįprasta, yra ir meniškai originalu. Jei menininko veikla vadovaujasi naujenybių ieškojimu, jei

jis vertina tai, kas nauja, tik dėl naujoviškumo, tai jis tuo parodo, kad jam stinga tikro kūrybiško originalumo. Naujas stilius gimsta vien tada, kai menininkas išvysto ir įkūnija savo kūriniuose naują estetiškai vertingą daiktų ir reiškinių aspektą, išaugantį iš jo asmenybės ir tinkamai išreiškiantį ypatingą jo jauseną bei galvoseną. Tiktai iš tokių vidinių motyvų galima *estetiškai* suprasti istorinį stilių keitimąsi ir kaitaliojimąsi [56].

5. MENO RAIDOS SANTYKIS SU BENDRA KULTŪROS RAIDA

Kokią gi išvadą galima padaryti iš šių samprotavimų? Jie rodo, kad organiškas meno sąryšis su kitomis kultūros sritimis ir jo priklausomybė nuo bendros kultūros linkmės nepanaikina meno autonomijos ir kad tas nagrinėjimo būdas, kuris iškelia meno ryšį su mokslu, morale, ekonomika, politine santvarka, filosofija, neprieštarauja formaliai analizei, aiškinančiai vidinę meninių kūrinių struktūrą; priešingai, abudu gvildenimo metodai turi objektyvų pamatą meno prigimtyje ir papildo vienas antrą. Nereikia pamiršti: meninė forma nėra tik tam tikrų jutiminių elementų derinys, tai yra *raiški* ir prasminga forma, kurioje įsikūnija, konkretizuojasi tam tikras gyvybės ir gyvenimo jautimo bei suvokimo būdas. Meniniame suvokime ne tik išvystomas tam tikras objektas, bet ir išgyvenamas jame pasireiškiąs nusiteikimas ir pasaulėjauta.

Todėl ir meninės formos, besivystydamos pagal savo vidinį dėsningumą, tuo pačiu išskleidžia ir jose glūdinčias raiškumo galimybes, t. y. menininko gyvybinį nusistatymą savo paties ir aplinkinio pasaulio atžvilgiu. Štai kodėl, nagrinėjant meninių formų keitimąsi bei vystymąsi, kaip tik negalima neatsižvelgti ir į jų reiškiamos funkcijos vaidmenį. Žinoma, minėtąjį lygiagretumą nereikia suprasti ta griežta prasme, kad bendra kultūros dvasia ir linkmė vienodai aiškiai bei įsakmiai pasireiškia visose srityse tuo pačiu istoriniu momentu ir visur pasiekia tą patį išsivystymo laipsnį. Kultūros ir jos kūrėjo — žmogaus gyvenimas yra nepaprastai sudėtingas procesas, kurį sąlygoja tokia daugybė įvairiausių susikryžiuojančių ir susipinančių veiksnių, kad jis negali būti įspraudžiamas į griežtai racionalią schemą. Ir meno srityje nėra tikslaus lygiagretumo tarp atskirų jo šakų; maža to, net tos pačios meno rūšies ribose ne visi jo elementai (pvz., tektoninis ir ornamentinis momentas architektūroje) vystosi tuo pačiu tempu bei ritmu. Kultūros visuotinės tendencijos ir jų keliami aktualūs uždaviniai gali būti palankesni,

pavyzdžiui, architektūrai arba skulptūrai, negu tapybai arba muzikai; jie gali pagreitinti arba sulėtinti vienos arba kitos meno rūšies raidą. Arba tam tikra forma, perkelta į naują aplinką (tautinę, socialinę, kultūrinę), gali staiga pražysti bei išsiskleisti arba, pritaikyta naujai medžiagai, įgauti netikėtas plėtotės galimybes. Arba galingos kūrybinės asmenybės pasirodymas nukreipia formos vystymąsi į naujas nenumatytas vėžes. Tokių komplikacijų, veikiančių ir keičiančių formų raidą, yra labai daug, ir jos iš anksto (a priori) negali būti numatomos. Šalia to nei filosofijai, nei mokslui (psichologijai, fiziologijai, antropologijai) iki šiol nepavyko tiek išaiškinti žmogaus psichofizinės prigimties struktūrą ir atskirų jos apraiškų savitarpio santykius, kad galima būtų tiksliai nurodyti, kaip tos pačios tendencijos turi objektyvizuotis skirtingose kultūros srityse ir iki kokio laipsnio vienos srities reiškiniai gali būti tolygūs (adekvatiški) kitos srities reiškiniams. Visi mėginimai, kurie iki šiol buvo padaryti, paaiškinti, kaip kultūros vienybė pasireiškia skirtingose jos šakose, yra gana hipotetiški, dažnai remiasi abejotinomis arba paviršutiniškomis analogijomis arba neleistinu būdu supaprastina kultūros struktūrą, pajungdami ją schemoms, kurios tinka tik vienai arba kitai sričiai, arba tik vienai apibrėžtai kultūros epochai (O. Špengleris, M. Dvoržakas ir kt.). Tai, kas šiose konstrukcijose yra iš tikro vertinga, kyla greičiau iš tam tikros vykusios nuovokos, negu iš smulkios faktų analizės. Ypač svarbu pabrėžti, kad nė viena kultūros epocha nesireiškia tik vienu griežtai apibrėžtu stiliumi arba stiliaus vystymosi tarpsniu. Galima tik pripažinti, kad vienas stilius arba tam tikra jo atmaina vyrauja ir labiausiai atitinka aktualius estetinius reikalavimus. Tam tikros epochos kultūrai paprastai yra būdinga ne viena kūrybinė tendencija. Todėl jos santykis su menine išraiška nėra griežtai vienareikšmis, ir ji gali įsikūnyti skirtingais stilistiniais būdais. Atseit, meno raidos tarpsniai nėra išsidėstę tik viena tolydine linija, jie neseka vienas paskui kitą viena nubrėžta kryptimi. Tas vystymosi procesas yra dažniausiai *polifoniškas* ir apibūdinamas daugelio stilistinių linkmių sambūviu. Tai aiškėja ir iš to, kad tuo pačiu laikotarpiu veikia nevienodo amžiaus menininkai, priklausą skirtingoms kartoms. O kiekviena karta pasižymi savitu gyvenimo suvokimu ir pasaulėjauta ir ypatingu būdu supranta bei sprendžia jai iškilusius uždavinius. Todėl ir to paties amžiaus menininkai, kad ir dirbdami skirtingose srityse, turi daug ką bendro. O, antra vertus, tas pats stilius šiek tiek kinta, kai tik nauja menininkų karta jį perima ir pritaiko savo aktualiems uždaviniams.

Iš to, kas buvo pasakyta apie menininko asmenybės santykį su stiliaus vaizdavimo formomis, galima, rodos, kiek aiškiau suprasti, kaip

vidinis (estetinis) meno vystymasis santykiauja su bendra kultūros, kaip visumos, raida. Menas gali būti kitų kultūros sričių veikiamas tik ta prasme, kad jos teikia jo formuojamajai veiklai arba tam tikrą dalykinę (siužetinę) medžiagą, arba tinkamas vaizdavimo priemones bei dorojimo techniką. Bet kūrinio kompoziciją apsprendžianti vaizduosena ir techninių priemonių vartosena lieka paties meno žinioje. Tačiau toks meno santykių su kitomis kultūros sritimis aiškinimas neduoda išsamaus atsakymo į tiriamąjį klausimą. Atidžiau pasekę tam tikros apibrėžtos kultūros pasireiškimus, mes matome, kad atskiros jos šakos ne tiek veikia viena kitą, kiek jose pasirodo tam tikras *lygiagretumas*, t. y. tam tikras tvarkomųjų principų ir tendencijų giminingumas. Antai senovės graikų etikos pagrindinės vertybės — santūrumas (saikingumas), harmoninga visų sielos jėgų santalka, protui vadovaujant,— yra maždaug tos pačios, kuriomis remiasi ir antikos menas. Panašūs yra ir tie teoriniai pradai, kurie apsprendžia statinę Platono ir Aristotelio filosofinių sistemų sąrangą. Arba XVII amžiuje įsivyravęs racionalizmas viešpatauja ne tik filosofijoje (Dekartas ir jo mokykla) ir moksluose, bet suteikia savitą pobūdį ir tų laikų poezijai (Prancūzijoje). Tam tikros baroko stiliaus ypatybės (dinamika, erdvės neribotumas) randa atbalsį moksluose, filosofijoje, mistikoje ir t. t. Atsižvelgiant į šitą struktūrinį skirtingų kultūros sričių giminingumą, galima kalbėti apie kultūros vienybę arba apie vieningą jos dvasią (sielą), kuri šiek tiek išsilaiko visose savo diferencijavimosi formose. O. Špengleris, kuris padėjo šitą idėją savo kultūros filosofijos pagrindan, kultūros sielai priskiria metafizinę reikšmę ir žiūri į ją kaip į antindividualinę esybę, kuri, panašiai kaip atskiras individas, gimsta, bręsta, išsiskleidžia ir, pasiekusi savo apogėjų, smunka, sensta ir miršta. Kiti mąstytojai kultūros sielą pakeičia kitais panašiais metafiziniais pradais —„tautos dvasia" arba „rasės krauju" ir priskiria jiems lemiamą vaidmenį istorinėje kultūros raidoje. Tačiau kultūros reiškinių analizėje nėra reikalo remtis tokiomis metafizinėmis hipotezėmis. Kad kiekviena kultūra yra kažkas panašaus į organišką vienybę, kurioje dalys priklauso nuo visumos, aiškėja tiesiog iš nurodyto atskirų kultūros sričių struktūrinio giminingumo; bet šita objektyvi kultūros vienybė, pasireiškianti visais jos kūriniais, nėra savarankė, ji priklauso nuo vidinės ją kuriančio subjekto vienybės, apimančios ir fizinį, ir dvasinį jo egzistavimą. Šita vidinė vienybė, kad ir pasirodo tik įvairiose savo objektyvizacijos formose (moksle, dorovėje, mene, socialinėje ir politinėje santvarkoje), nesutampa su jų visuma, bet yra jos pamatas ir tik atskiros asmenybės gali būti tiesiog jaučiama ir išgyvenama.

6. ISTORINIS STILIŲ KITIMAS IR JĮ AIŠKINANČIOS TEORIJOS

Dabar trumpai apibūdinkime tas išvadas, kurias priėjo naujausių laikų meno istorija, nagrinėdama istorinius stilių pasikeitimus ir jų kaitaliojimąsi.

A. JAUNYSTĖS, SUBRENDUSIO AMŽIAUS IR SENATVĖS STILIAI

Visų pirma buvo pastebėta tokia reikšminga aplinkybė. Sekant atskiro menininko kūrybos eigą, pasirodo, kad jo stilius nelieka vienodas per visą gyvenimą: jis žymiai keičiasi, o šitie pasikeitimai beveik aiškiai susiskirsto į tris tarpsnius, atitinkančius jaunystę, subrendusį amžių ir senatvę ir rodančius tam tikras bendras ypatybes kūryboje maždaug visų menininkų, kad ir kaip skirtingos yra tos epochos ir srovės, kurioms jie priklauso. Jaunystėje menininko stilius dar nėra susikristalizavęs. Tai „Sturm und Drang" periodas. Menininkas ieško savo jauseną ir galvoseną atitinkančios formos, mėgina, eksperimentuoja. Jis lengvai pasiduoda svetimai įtakai, yra linkęs iš vieno kraštutinumo pereiti į kitą ir dar neįstengia sutvardyti bei sutvarkyti trykštančius kūrybinius impulsus. Antrasis, subrendimo, tarpsnis prasideda (maždaug apie 35 m.), kai menininkas, atradęs save bei savitą išsireiškimo būdą ir užvaldęs savo kūrybinius sumanymus ir jiems tinkamą dorojimo techniką, pasiekia tikrą meistriškumą. Stilius dabar pasidaro aiškus, tvirtas, kompozicija turininga, derinanti priešybes, ryškiai iškelianti formalią dalių bei elementų sąrangą. Pasiekus apie 60 m. amžių, menininko kūryboje įvyksta naujas lūžis, atsiranda senatvės stilius. Menininką jau mažai jaudina aplinkinio pasaulio įvairumas bei turtingumas, jis nusigręžia į save patį, susikaupia, įsistebi, įsiklauso į vidinį savo gyvenimą ir kūriniuose stengiasi užfiksuoti giliausius ir slaptingiausius dvasios potyrius. Įdvasindamas formas, jis mažina jų aiškumą bei savarankiškumą ir sulieja jas į vienybę, kurioje pasireiškia gilesnė simbolinė reikšmė. Todėl senatvės stilius apskritai yra mažiau prieinamas kitiems ir negali būti pamėgdžiojamas. Jame atsispindi dvasinė senstančio menininko vienatvė [57]. Žinoma, šita individualaus stiliaus raidos schema tinka tiktai tiems atvejams, kai pačios kūrybinės asmenybės amžiaus periodai sutampa su vidinio vystymosi tarpsniais, kai senatvė nereiškia kūrybos sustingimo ir nusilpimo.

Bet kyla klausimas: ar toji schema gali būti taikoma ir stiliui kaip antindividualinei vienybei, kuri kuriama visos epochos, visos besikaita-

liojančių kartų eilės? Be abejo, kiekvienas stilius, pagrįstas tam tikra raiškių formų sąranga, ne tik ilgainiui kinta, bet ir vystosi, realizuoja jame slypinčias galimybes ir, pasiekęs apogėjų, dažniausiai sustingsta arba išsigimsta į žaidžiantį virtuoziškumą. O netekęs savo kūrybinės jėgos, užleidžia vietą kitam stiliui. Todėl į istorinį stiliaus kitimą tūlas meno teoretikas žiūri kaip į organinį procesą, palygindamas jį su augalo gyvenimu, augalo, kuris išauga, nužydi ir nuvysta. Tačiau šita analogija yra gana paviršutiniška ir apibūdina stiliaus gyvenimą tik tiek, kiek jis apskritai yra tam tikrų ribų apibrėžtas vystymosi procesas; bet ji visiškai nepaiso to, kad kiekvienas stilius savo esme yra *istorinis* reiškinys, t. y. reiškinys, kuris ta pačia forma nesikartoja (kaip organinis gyvūnas) ir kurio plėtotė bei likimas priklauso nuo žmogaus dvasinės veiklos, nevaldomos grynai organinio dėsningumo. Bet ir aukščiau nurodyta individo dvasinės raidos schema negali būti tiesiog taikoma istoriniam stiliaus gyvenimui. Šiaip ar taip, ji turi būti bent žymiai pakeista. Nors kiekviena nauja menininkų karta remiasi senosios laimėjimais ir stengiasi juos toliau skleisti bei tobulinti, tačiau, antra vertus, ji turi ir viską pradėti iš naujo, t. y. įsigyti asmeninį patyrimą, nes brandos ir senatvės patyrimas jokiu būdu negali būti kitiems perduodamas. Todėl būtų klaidinga manyti, kad galutinis stiliaus raidos tarpsnis pasižymėtų ypatingu dvasiniu turtingumu ir turėtų senatvės išmintingumo antspaudą.

B. ARCHAINIS, KLASIKINIS IR BAROKINIS TARPSNIS STILIAUS RAIDOJE

Tačiau, kiek leidžia spręsti meno istorijos (ir ypač Vakarų meno istorijos) teikiama medžiaga, maždaug kiekvieno stiliaus istoriniame vystymesi galima skirti tris pagrindinius periodus: *archainį, klasikinį* ir *barokinį.*

Archainiame periode pasirodo pirmieji menininkų mėginimai pritaikyti naujo stiliaus pradmenis dorojamajai medžiagai. Jie dar neįvaldę visų techninių priemonių ir tik apčiuopia kelią į nujaučiamą naujų formų pasaulį. Galimybės, kurias jie realizuoja, dar gana ribotos, kompozicija mažai teišnarstyta, grynai statinė, jos planas nesudėtingas ir dažnai baigiasi paprastu elementų arba dalių gretinimu, formos menkai diferencijuotos, organinės (žmonių) figūros nejudančios arba, kad ir judančios, sustingusios. Bet šitos archainio stiliaus ypatybės nereiškia, kad jo kūriniai tėra menkos estetinės vertės. Savo galimybių ir uždavinių ribose jis gali pasiekti ir neginčijamą formų tobulumą bei raiškumą.

Klasikinis stilius jau suvereniškai valdo savo vaizdavimo priemones ir laisvai jomis naudojasi. Tie uždaviniai, kuriuos jis kelia ir sprendžia, apima pagrindines jo formų realizavimo galimybes. Kompozicija diferencijuota, visos jos dalys suderintos harmoninga pusiausvyra. Bendras jos pobūdis statinis ta prasme, kad kūrinys — išbaigta visuma, kuri tenkinasi savimi; ir tai, kas jame dinamiška, neveda už kompozicijos ribų, bet baigiasi joje ir randa tinkamą atsvarą priešinguose dinaminiuose elementuose. Šia prasme ne tik antikos menas, bet ir romantika ir gotika išgyveno savo klasikinį periodą ir išgyveno jį ne pamėgdžiodamos senovės graikų meną, o realizuodamos savitas struktūrines galimybes.

Barokinis stilius pasižymi dinamiškumu. Ne tik atskiros jo formos ir elementai įgauna dinaminį pobūdį, bet ir kompozicijoje kaip visumoje vyrauja dinaminė tendencija, išsiliejanti už jos ribų. Tatai keičia ne tik struktūrinių elementų santvarką, bet ir kūrinio santykį su aplinkine erdve. Kitaip sakant, kompozicija yra *atvira*, o ne *uždara*. Ji ne rimsta savyje, kaip klasikinė kompozicija, neapsiriboja ta erdve, kurią užima arba vaizduoja, o išsiveržia į aplinką ir įtraukia ją į savo elementų sąryšį. Forma, rodos, varžoma savo apibrėžtumo bei ribotumo ir stengiasi jį nugalėti, nesiliaudama buvusi forma. Kompozicija (ypač tapyboje) yra tarytum tik iškarpa iš platesnės visumos, kuri pati nevaizduojama, bet atstojama tos iškarpos (fragmento). Kartu bendra dinaminė kompozicijos linkmė išardo pagrindinių struktūrinių dalių savarankiškumą ir statinę pusiausvyrą. Jų koordinacija išnyksta ir užleidžia vietą subordinacijai, vienam centriniam momentui arba masyviam visumos vienumui (architektūroje). Su barokinei vaizduosenai būdinga atdara forma susijusios ir dvi kitos charakteringos jos ypatybės, būtent, jos palinkimas į *tapybiškumą* ir nepaprastai turtingas *dekoratyvinio momento išsiplėtimas*. Glaudžiai susijungdama su aplinkine atmosfera, kūninė forma pasisavina iš jos gaunamus poveikius, kurie ją turtina ir šiek tiek „pakeičia". Šviesos ir šešėlių kontrastas, jų niuansai ir laipsniavimasis įgauna esminę reikšmę estetiniam formų paveikumui. To dėka formos iš dalies nustoja griežto apibrėžtumo bei aiškumo, jos, rodos, juda, kinta, pereina viena į kitą. Tatai ne tik pakelia jų dinamiškumą, bet ir didina bei gilina jų raiškumą (jausminį tonalumą). Todėl barokinė vaizduosena linksta pabrėžti ir iškelti formų *simbolinę reikšmę*. Jos išraiška dažnai patetiška arba įkvėpta mistinės nuotaikos, kartais ir tam tikro lyrizmo. Pagaliau barokiniame stiliaus tarpsnyje turtingiausiomis formomis sužydi ir ornamentika. Ornamentika (ypač architektūroje) pasidaro esminiu kompozicijos momentu. Jos struktūra stebina įvairumu bei sudėtingumu ir judriu ritmu bei nesiliaujamu kintamumu dar labiau stiprina kompozicijos dinamiką, kar-

todama ją ir visose jos sudedamosiose dalyse. Į ornamentų sąrangą įtraukiamos ir organinės žvėrių bei žmonių formos ir pajungiamos ritmiškam jos skleidimuisi (aiškiausias pavyzdys: vėlyvesnioji gotika — *gothique flambayante*).

Taigi mes matome: terminai „archainis", „klasikinis", „barokinis" gali būti vartojami dvejopa prasme: paprastai jie žymi apibrėžtus Vakarų architektūros ir vaizduojamojo meno istorijos periodus (senovės graikų meno archainį ir klasikinį periodą arba renesanso laikotarpį, sekusį antikos pavyzdžiu; Vakarų meną XVI—XVII a.). Tačiau, be to, jie apibūdina ir — kaip aukščiau nurodėme — tuos stilių raidos tarpsnius, kuriuos praeina kiekvienas jų, jei istorinės aplinkybės jam leidžia daugmaž laisvai ir savarankiškai vystytis. Todėl, pavyzdžiui, gotikoje galima skirti archainį, klasikinį ir barokinį raidos tarpsnį. Tai parodo, kad stilių plėtotėje pasireiškia tam tikras dėsningas periodiškumas, nepriklausąs nuo istorinių epochų individualinių ypatybių, ir kad net skirtingiausių stilių raidoje esama tarpsnių, kurių bendra meninė linkmė (intencija) yra šiek tiek gimininga. Ir tais atvejais, kai vėlesnio laikotarpio menininkų kūryba įkvepiama arba žadinama ankstyvesnės epochos kūrinių, jie dažniausiai visai instinktyviai pasirenka pavyzdžiu kaip tik tuos kūrėjus, kurie priklauso analogiškam stiliaus raidos tarpsniui.

C. AR NURODYTA STILIAUS RAIDOS SCHEMA SUSIJUSI SU VIENOS ARBA KITOS MENO RŪŠIES VYRAVIMU?

Bet nurodytas stiliaus vystymosi periodiškumas nušviečia meninių formų gyvenimą ir iš kitos pusės, t. y. nurodo, kokį poveikį jos patiria iš skirtingų meno šakų savitarpio santykių ir sąveikos. Barokinė vaizduosena, kaip matėme, iškelia formų ir jų derinių tapybiškumą, vadinasi, tas jų savybes, kurios aiškiausiai ir tobuliausiai pasirodo tapyboje ir labiausiai atitinka šio meno prigimtį ir techninę doroseną. Todėl neatsitiktinis faktas, kad Vakarų Europos meno istorijoje tapyba vaidina svarbiausią vaidmenį kaip tik tuo periodu, kai įsigalėjo vadinamasis barokinis stilius. Antikos mene (archainiame ir klasikiniame periode), priešingai, vyrauja architektūra ir skulptūra. Todėl buvo spėjama, kad apskritai vidinę kiekvieno stiliaus raidą apsprendžia atskiruose jos tarpsniuose dominuojančios tvarkomosios tendencijos ir kad tos tendencijos duoda pirmenybę (persvarą) paeiliui vienai arba kitai meno šakai ir jos komponavimo principams: arba architektūrai, arba skulptūrai, arba tapybai (tektoniškumas, plastiškumas, tapybiškumas). Šitą stiliaus evoliucijos

schemą patvirtinąs ir tas faktas, kad architektūra — seniausia meno rūšis, kuriai skulptūra ir tapyba iš pradžių tėra dekoratyvinė priemonė ir nuo kurios jos pamažėle atsiskiria, pavirsdamos savarankiškomis meno šakomis. Tačiau labai abejotina, ar tokia schema aprėpia visų epochų ir tautų meno istoriją. Ji, gal būt, gana tiksliai nušviečia Vakarų Europos meno raidą, kur, pavyzdžiui, tapyboje pradžioje viešpatauja plastinis arba linearinis (H. Velflinas) stilius ir tik vėliau atsiranda ir tikra tapybinė vaizduosena ir kur tapybiškumo įtaka pasireiškia tik vėlesniuose architektūros ir skulptūros stilių tarpsniuose. Bet, pažvelgus į priešistorinį ir primityvių tautų meną, pasirodo, kad čionai pirmiausia iškyla ir pasiekia aukštą tobulumo ir įvairumo laipsnį *ornamentika* (taikomoji dailė), kai kitose dailės srityse daromi tik pirmi, dar netvirti žingsniai. Todėl į ornamentiką neleistina žiūrėti tiktai kaip į priklausomą kitų dailės rūšių priedėlį, tai savita dailės šaka, kuri vystosi iš dalies visai savarankiškai ir net stipriai veikia kitas (pvz., architektūrą arabų mene).

D. AR ŠITA SCHEMA TINKA IR MUZIKOS BEI POEZIJOS RAIDAI APIBŪDINTI?

Pagaliau nurodyta schema atsižvelgia tiktai į dailę, t. y. į tą meninę veiklą, kuri formuoja arba vaizduoja erdvę ir erdvinius daiktus bei reiškinius, o visiškai nepaiso poezijos ir muzikos, kurių aplinka, vietoj erdvės, yra laikas ir kurios jokiu būdu ne jaunesnės už architektūrą. Žinoma, yra tam tikras ryšys tarp dailės (skulptūros, tapybos), iš vienos pusės, ir muzikos bei poezijos, iš antros pusės. Tarpininkauja vienąkart šokis, antrąkart draminis vaidinimas. Vienok tasai ryšys toli gražu nėra toks glaudus ir organiškas, kaip atskirų dailės šakų ryšys. Ir kadangi poezija ir muzika doroja ne erdvinius fenomenus ir todėl priklauso nuo kitokių tvarkomųjų pradų, tai jų stilių giminingumas su dailės stiliumi nėra toks aiškus ir įsakmus. Kai dėl poezijos, tai, apskritai imant, jos įtaka vaizduojamajam menui yra daug žymesnė, negu atvirkštinis dailės poveikis poezijai. Tatai, pavyzdžiui, labai aiškiai pasireiškia viduramžiais, kai, ypač reljefuose ir freskose, išsiplečia *pasakojamoji* vaizduosena, kuri tam tikrą epinį arba draminį siužetą išskleidžia vienas paskui kitą sekančių paveikslų eile. Šiuo atveju poezijos arba apskritai kalbos poveikis į vaizduojamąjį meną įneša jo prigimčiai svetimą laikinį momentą [58].

Poezijos ir muzikos sąryšis daug glaudesnis. Iš pradžios poezija veda, o muzika ją, panašiai kaip ir šokį, tiktai lydi, pabrėždama ritmo eigą ir stiprindama jausminę žodžių arba judesių (mostų) išraišką. Bet kai tik muzika ima realizuoti visas savo prigimtyje slypinčias galimybes, ji atsipalaiduoja nuo poezijos arba šokio globos ir vystosi savitu keliu; net tais atvejais, kur jungiasi su poezija (dainoje, operoje), ji verčia žodį prisitaikyti prie savo ritminės ir dinaminės sąrangos. Tik viduramžių pabaigoje Europos vakaruose ji pasidaro visai savarankė ir greit dvasinėje kultūroje užsikariauja vietą, kurios reikšmė gali būti lyginama su kitų meno šakų vaidmeniu bei įtakingumu. Šiuo atžvilgiu muzikos istorinė raida žymiai skiriasi nuo poezijos, dailės ir architektūros vystymosi proceso. Kaip savarankiškas menas muzika yra jaunesnė už jas.

Bet, nepaisant visų šitų skirtumų, atrodo, kad ir muzikos bei poezijos raidoje galima gana aiškiai skirti archainį, klasikinį ir barokinį tarpsnį. Kiekvienu atveju ir čia, šalia primityvių formų periodų, subrendusiame mene randama kažkas panašaus į uždaros arba išbaigtos, griežtai dėsningos formos ir atdaros arba palaidesnės formos priešingumą. Poezijos srityje tai ypač ryšku, palyginant Vakarų Europos klasicizmą su jį pakeitusia *romantizmo* kūryba[59]. Nors romantizmo sąvokos turinys toli gražu nesutampa su barokinio stiliaus turiniu, tačiau formaliu atžvilgiu romantizmo kūriniai rodo kaip tik šiam stiliui būdingiausias savybes. Antai prancūzų klasikinėje poezijoje, kuri buvo pavyzdys ir kitų Vakarų Europos tautų literatūroms, viskas, kas skiria poetinį nusistatymą ir jo žodinę išraišką, pabrėžta ir iškelta aikštėn. Metrinė schema griežtai išlaikoma. Žodžių tvarka nepaprasta. Gausiai vartojamos poetinės perifrazės (metonimijos, metaforos, abstraktūs daiktavardžiai) ir puošiamieji epitetai. Posakių, artimų šnekamajai kalbai, vengiama. Loginis posakių ryšys ir dalykinė jų reikšmė visur aiškūs ir tiksliai apibrėžti. Taip pat ir žodinė vaizduosena (palyginimai, metaforos) yra ryški bei tiksli ir iš dalies gali būti realizuojama plastiškais vaizdais.

Romantinėje poezijoje metras yra laisvesnis, nes pritaikomas prie kalbinio ritmo melodiškumo ir juo išreiškiamo jausminio nusiteikimo. Romantikų lyrika šiuo atžvilgiu artėja prie liaudies dainos ir net sąmoningai perima jos stilių. Todėl ir kalba daug paprastesnė, kasdieniškesnė ir net nevengia liaudiškų posakių. Vartojamos metaforos, galima sakyti, *impresionistinio* pobūdžio; jos iškelia tai, kas netikėta, momentiška, kas būdinga kaip tik šitai individualiai situacijai, tai, kas paprastai nepastebima, neįsisąmoninama, bet kas vis dėlto suteikia išreikštai nuotaikai ypatingą gyvybinį atspalvį. Jų dalykinė reikšmė dažnai pasilieka, taip sakant, užpakaliniame fone, poetinė intencija nukreipta į bendrą

jausminį sugretinamųjų daiktų arba įvykių tonalumą. Pats siužetas nėra griežtai apibrėžtas, vaizdinių bei minčių sąryšis palaidas, dažnai neužbaigtas, ir visa kūrinio kompozicija atrodo fragmentiška. Kas išreikšta žodžiais, primena tai, kas neišreikšta ir, gal būt, neišreiškiama, bet iš ko savo tikrą reikšmę gauna ir patys poeto žodžiai. Taigi visa poezija pasidaro įsakmiai *simboliška*.

Panašų priešingumą mes randame ir muzikoje tarp klasikinio ir romantinio stiliaus. Romantikams pirmiausia rūpi muzikos jausminis (draminis, lyrinis, patetinis) raiškumas. Todėl jie išsižada klasikinės formos griežtumo, tiksliai nebesilaiko atskirų kompozicijos dalių simetrijos bei pusiausvyros; tematika nebevystoma logišku nuoseklumu, atskiri motyvai nesusieti, o kaitaliojasi laisvai, taip pat ir ritmas palaidesnis ir seka išreiškiamos nuotaikos kitimų dinamiką. *„Linearinė" polifonija*, kur kiekvienas balsas skleidžiasi beveik savarankiškai (kontrapunkte, kanone), užleidžia vietą *vertikalinei polifonijai* (harmonijai), kurioje vienam balsui — melodijai priklauso svarbiausias vaidmuo, o kiti sudaro jo harmoningą kintamą foną. Harmonija turtėja ir įvairėja. Išsiplečia „chromatizmas". Visa tai iškelia „tapybišką" muzikos momentą, jos koloritines potencijas. Tam reikalui įmantriai sunaudojami ir skirtingų instrumentų tonų atspalviai ir orkestro polichrominė gama dar turtinama naujais savotiško skambumo instrumentais. Tuo pačiu muzikoje išsiskleidžia ir dekoratyvinė pusė. Visa kompozicija dažnai įgauna fragmento, improvizacijos pobūdį. Ji byloja apie tai, kas yra už jos ribų, ir tampa simboliu.

E. KONSTITUTYVIEJI DAILĖS RŪŠIŲ PRADAI: TEKTONIŠKUMAS, PLASTIŠKUMAS, TAPYBIŠKUMAS, ORNAMENTIŠKUMAS IR JŲ SAVITARPIO SANTYKIAI

Tačiau, jei ir galima skirti visų meno šakų stiliaus raidoje archainį, klasikinį ir barokinį tarpsnį, tai šitų kategorijų dar toli gražu neužtenka vidiniam šio proceso dėsningumui paaiškinti, nes vidinis stiliaus dėsningumas priklauso pirmiausia nuo tų bendrų *konstitutyvių* sąlygų, kurios apsprendžia specifinę atskiros meno šakos prigimtį: nuo aplinkos (erdvės, laiko), kurioje realizuojamas meno kūrinys, nuo dorojamos medžiagos ir dorojimo būdo (technikos plačiąja prasme). O šitos sąlygos skirtingose meno srityse tik iš dalies sutampa, lemiamą reikšmę turi kaip tik specifiniai jų skirtumai. Tiktai tų galimybių ribose, kurias nubrėžia tos konstitutyvios sąlygos, gali skleistis bei plėstis formuojamieji

stiliaus pradmenys. Iš to aiškėja, kad architektūrai ir vaizduojamajam menui svarbiausia problema yra *erdvės* problema, arba tiksliau, erdvės santykių su kūnais ir reiškiniais vaizdavimo problema. Kokie gi gali būti tvarkomieji principai erdvei ir erdviniams daiktams pavidalinti? Paprasčiausias kelias jiems atrasti — tai nagrinėti tas esmines ypatybes, kuriomis pasižymi skirtingos erdvę formuojančio meno rūšys: architektūrai būdingas *tektoniškumas,* skulptūrai — *plastiškumas,* tapybai — *tapybiškumas,* ornamentikai — *ornamentiškumas.* Bet šitie principai nėra priešingi ta prasme, kad panaikintų vienas kitą. Jie gali būti derinami ir dažniausiai dailėje jie iš tikrųjų persipina vienu arba kitu būdu. Ir dailės stiliai skiriasi ypač tuo, kuriam principui (arba tendencijai) tenka svarbiausias vaidmuo. Tačiau, norint tiksliau apibrėžti nurodytų principų reikšmę stiliui, tenka atsižvelgti 1) į tai, kad jie vienas su kitu santykiauja nevienodai ir negali būti paprastai koordinuojami; 2) į jų sąryšį su suvokimo aktu, t. y. į tai, kaip jie grindžiami estetinio suvokimo struktūra. Kadangi vaizduojamasis menas ir architektūra nukreipti į regėjimą, o regėjimui, be optinių įspūdžių, būdingi ir motoriniai bei (netiesiogiai) kiti įspūdžiai, tai ir erdvės bei medžiagos formavimas priklauso nuo šių suvokimo elementų savitarpio santykių ir tų santykių suvokimo.

Smulkesnis šio klausimo nagrinėjimas yra specialiosios vaizduojamojo meno teorijos dalykas. Mes pasitenkinsime tik keliais nurodymais. Konstitutyvios tektoniškumo, kaip jis suprantamas architektūroje, žymės maždaug tokios: 1. Pastatas trijų matavimų, bet iš šalies žiūrinčiam subjektui jo padėtis erdvėje pirmiausia apsprendžiama horizontalinės ir vertikalinės koordinatės santykio: pastatas stovi arba guli ant pamato ir kyla aukštyn. Priklausomai nuo to, kuri koordinatė pabrėžta, turi persvarą, kinta ir vyraujanti pastato linkmė: jis *stovi* arba *guli.* 2. Pastatas esti kūnas, turįs masę ir svorį. Todėl vertikalinė ir horizontalinė koordinatė nurodo ir pastate veikiančių mechaninių jėgų savitarpio santykį: pusiausvyrą tarp aukštesnių klodų svorio (traukiamosios jėgos) spaudimo, iš vienos pusės, ir jam besipriešinančio žemutinių klodų tvirtumo ir jų dalelių sukibimo,— iš antros. 3. Bet pastatas nėra tik medžiaginių masių derinys,— jis apgaubia bei pavidalina ir vidinę patalpą, kuri apsprendžia visumos paskirtį. Todėl išorinė pastato struktūra turi atitikti vidaus struktūrą, įvairiuose jo išorės aspektuose turi šiek tiek atsispindėti ir vidinės patalpos planas. Apskritai: pastatas, kaip tektoninis kūrinys, gali padaryti estetinį įspūdį, kiek visa jo išorinė ir vidinė sąranga *vaizdi,* t. y. tiesiog suvokiama. 4. Pastatas — daiktinė šiek tiek išnarstyta visuma, priklausanti nuo tektoninės kompozicijos, kurios dalys jungiamos pagal koordinacijos arba subordinacijos principą, ir kartu jis yra

apipavidalinta erdvė. Iš to matyti, kad tektoninio kūrinio suvokimas nesusidaro tik iš grynai optinių įspūdžių (linijų, spalvotų plokštumų), bet optiniai įspūdžiai susilieja su juos papildančiais kitais įspūdžiais: motoriniais, raumenų, lytėjimo jutimais arba vaizdiniais (iš dalies nedalykiniais), kurie leidžia ne tik suvokti regimojo objekto didumą, nuotolį ir trečiąjį matavimą (gilumą), bet ir pajusti mechaninių jėgų sąveiką, medžiagos masę, svorį ir tvirtumą. Linijos nėra abstrakčios geometrinės linijos, jos turi kryptį, nurodančią jėgų veikimo linkmę (aukštyn, žemyn ir t. t.) ir drauge su paviršiaus plokštumomis ir jų erdviniais santykiais vaizduoja masių susiskirstymą ir jų pusiausvyrą. Taigi tektoniškumo vaizdas remiasi gana sudėtingų įspūdžių suvokimu ir, gal būt, palyginti su kitais vaizduojamojo meno reiškiniais, turi savyje daugiausia racionalių momentų.

Bet terminas „tektoniškumas" gali būti vartojamas ir platesne prasme, kuri tinka ne tik architektūrai, bet ir kitoms vaizduojamojo meno šakoms. Toks tektoniškumo sąvokos apibendrinimas galimas todėl, kad pastato daiktinė (objektyvi) vienybė estetiniu atžvilgiu nėra pagrindinis momentas, ji remiasi vaizdžia (fenomenaline) kompozicijos vienybe. Tai aiškiai pasirodo jau pačioje architektūroje, kai tektoninė kompozicija susidaro iš pastatų grupės (derinio) arba apima ir pavidalina net ištisą miestą. Šiuo atveju architektui rūpi ne tik atskiro pastato išorinė bei vidinė sąranga, bet pastatų grupavimas ir suskirstymas tam tikroje plotmėje, vadinasi, ne kūrinio vieneto, o tam tikros erdvės dalies ir joje išsidėsčiusių kūnų formavimas. Šita apibendrinta tektoniškumo (suprantamo kaip erdvės ir jos medžiaginio turinio pavidalinimas) prasmė galioja ir skulptūrai, tapybai ir ornamentikai; ji įgauna vieną arba kitą specifinį pobūdį pagal tą sritį, kuriai ji taikoma, ir šiek tiek priartėja prie tektoniškumo siauresne prasme. Antai skulptūros kūrinys neįmanomas be tam tikrų tektoniškų griaučių. Skulptūrai esmingas ir pamatas, ant kurio ji stovi, ir padėties koordinačių priešingumas. Pagaliau ir jinai formuoja ne tik kūnus, bet ir pačią erdvę, būtent, tą erdvės dalį, kurioje yra skulptūros kūrinys.

Bet tektoniška gali būti ir dviejų matavimų (plokščia) kompozicija (pvz., piešinys), jei ji pasirodo kaip išbaigta visuma, kuri turi pamatą, aiškiai tęsiasi aukštyn bei platyn ir kurios dalys sugrupuotos pagal tam tikrą įsakmiai išreikštą planą. Todėl tektoniškumas tapyboje siejasi su linearine vaizduosena, nes kaip tik linijos, kaip formavimo priemonės, laiduoja kompozicijos elementų suskirstymo aiškumą ir teikia jų formoms daiktinį apibrėžtumą. Tačiau tektoniškumas nurodyta prasme suderinamas ir su grynai tapybiška vaizduosena; t. y. spalvų deriniai bei atmai-

nos ir šviesos bei šešėlio kontrastai ir niuansai leidžia tapytojui (kad ir ne taip įsakmiai) sukurti ne tik plastišką kompoziciją, sukeliančią kūninių masių ir jų medžiagiškumo įspūdį, bet ir sutvarkyti vaizduojamąją erdvę pagal tam tikrą tektonišką planą (pvz., P. Sezanas). Dar daugiau nuo griežto tektoniškumo kompozicija nutolsta tada, kai ji neturi pamato arba kai atkrinta krypčių „aukštyn-žemyn" priešingumas, vadinasi, kai tinkamas stebėjimo taškas reikalauja žiūrėti į kompoziciją ne iš šalies, o iš viršaus (pvz., kilimo, grindų kompozicija) arba iš apačios (lubų, skliautų freskos). Pagaliau tektoniškumas beveik visiškai išnyksta kartu su plastiškumu, tapytojui vaizduojant ne daiktus erdvėje, o iš jų gaunamus grynai optinius įspūdžius (spalvas, jų atmainas, šviesos ir šešėlių perėjimus ir kontrastus): tada daiktus gaubianti tuščia erdvė tampa apšviestu oro telkiniu ir daiktai pavirsta jau nebeturinčiomis nei masės, nei svorio apraiškomis (pvz., K. Monės ir kitų impresionistų tapyba).

Šiuo atveju kompozicija atektoniška ir jos planas neakivaizdus, netematizuotas, šiek tiek paslėptas. Architektūra gali būti ne tik derinama, bet ir organiškai jungiama su skulptūra, tapyba ir ornamentika; statulos, freskos, ornamentai tada nėra savarankiški, o atlieka, be dekoratyvinės, ir tektoninę funkciją, iškeldami trobesio plokštumų išnarstymą, ritminę jo elementų sąrangą arba mechaninių jėgų veikimo kryptis. Kur dekoratyvinės priemonės nepajungiamos tektoniniam planui, o skleidžiasi savarankiškai, ten jos išardo ir patį tektoniškumą (pvz., arabų ir gruzinų architektūroje, kur ornamentika uždengia pastato struktūrą ir net iškreipia jos formas).

Plastiškumas savo esme siejasi su tam tikru tektoniškumu. Ir plastiškiems kūriniams esminga: 1) trijų matavimų tįsumas; 2) kūniškumas (masiškumas); 3) pamatai, kuriais jie remiasi; 4) gulsčios ir stačios krypties priešingumas; 5) aiški kūninių formų apybraiža (todėl ir perspektyva linearinė); 6) tai, kad kontūrai apibrėžiami kreivomis linijomis (kadangi skulptūra vaizduoja pirmiausia žmones ir apskritai organines formas); 7) (ten, kur skulptūros kūrinys yra reljefas arba surištas su architektūra) santykis su fonu (plokštuma), nuo kurio jis iškyla, ir apskritai su ta erdvės dalimi, kurią jam skiria tektoninė aplinka; 8) tai, kad plastiškumas derinasi ir su tam tikru tapybiškumu, t. y. tokiu kūninio paviršiaus modeliavimu, kuris leidžia pasireikšti šviesos bei šešėlių žaidimui, bet tiktai tiek, kiek tas tapybiškas momentas iškelia plastinių formų ryškumą ir paveikumą; kai tik apšvietimo efektai tampa savarankiški ir nebeklauso kūninių formų sąrangos, skulptūros kūrinys nustoja tikro plastiškumo ir artėja prie tapybos. Savo psichologine sudėtimi plastiškumo suvokimas iš esmės nesiskiria nuo tektoniškumo suvokimo; į jį įeina tie patys

elementai; gal būt, kiek įsakmesni yra tie motoriniai ir kinestetiniai jutimai, kuriais remiasi judesio ir gyvų jėgų suvokimas. Skirtumas priklauso ypač nuo elementų sąrangos, kuri apsprendžia suvokimo *(organinio kūno vaizdo)* dominantę.

Kai dėl *tapybiškumo*, tai jis toli gražu nedominuoja visoje tapyboje, nes ir tapyboje tektoniškumui ir plastiškumui gali priklausyti sprendžiamoji reikšmė. Ir apskritai grynas tapybiškumas pasirodo vėlesniuose tapybos vystymosi tarpsniuose. Iš pradžių tapysena paprastai būna linearinė, spalvos neformuoja daiktų pavidalo, o tik padengia linijomis apibrėžtas plokštumas. Be to, tapyba gali tenkintis ir dviem matavimais, t. y. kūnų projekcija į plokštumą, o tąją projekciją duoda linijų kontūrai. Šiuo atveju spalvos veikia savarankiškai, tik prigimtinėmis savo savybėmis (skaistumu, grynumu), savo niuansais, kontrastais ir savitarpio darnumu, o neatlieka jokios kitos kūnų ir erdvės stereometriškumą formuojančios funkcijos. Tatai grynai *polichrominė* tapyba, kuri ypač tinka dekoratyviniams tikslams ir artima ornamentiniam taikomosios dailės stiliui. Tikras tapybiškumas atsiranda vien tada, kai spalvos, šviesa ir spalvų bei šviesos atmainos pavidalina trijų matavimų erdvę ir kūnus. Prie pačių spalvų vertybių dar prisideda jų erdvinės vertybės. Linearinė perspektyva pakeičiama arba papildoma *oro perspektyva*. Tuščios erdvės ir kūnų priešingumas silpsta arba net išnyksta.

Daiktai oro masėje nustoja savo medžiagiškumo ir tampa spalvų bei šviesos padarais. Tai *impresionistinė* tapysena, kuri atgamina grynai optinius juntamojo pasaulio įspūdžius ir išsižada visų kitų papildančių motorinių ir taktilinių jutimų pagalbos, t. y. kaip tik tų jutimo elementų, kurie optiniam vaizdui teikia daiktiškumo pobūdį. Erdvė nustoja geometrinio apibrėžtumo, griežto matavimų priešingumo ir pavirsta gryna šviesos ir spalvų aplinka. Tačiau būtų klaidinga manyti, kad tuo pačiu impresionistinė tapysena kartu su medžiagiškumu šalina ir visą dinamiką bei judėjimą. Dinamika ir judėjimas įgauna tik kitokį, švelnesnį bei subtilesnį, pobūdį: tai pačios šviesos, persunkiančios spalvotą oro masę, spinduliavimas ir virpėjimas. Be to, nuo to laiko, kai tapytojai ėmė vartoti patobulintus aliejinius dažus, pati *tapymo technika* tampa svarbiu kompoziciją formuojančiu veiksniu. Aliejiniai dažai — ne tik spalvos, tai ypatinga medžiaga, kuri, padengdama drobę storesniais arba plonesniais sluoksniais, pakeičia ją taip, kad ji pasirodo turinti įvairiausių medžiaginių ypatybių. Rankos ir teptuko judesių pėdsakai įgyja linijų funkciją ir nubrėžia daiktų kūninius paviršius ir kontūrus. Kartu ir pačios spalvos įgyja ypatingą gyvumą ir naujų niuansų gamą. Tiktai šita nauja technika įgalina menininką ne tik užfiksuoti optinių įspūdžių momentiškumą bei

kintamumą, bet ir erdvės nepabaigiamumą ir apšviestos oro masės vienumą su juntamaisiais daiktais. Iš to aiškėja, kad tapybiškumas nepanaikina tektoniškumo bei plastiškumo, bet tik pakeičia juos ir pakelia tarytum į aukštesnį planą.

Ornamentika užima dailėje visiškai atskirą vietą. Ji nesiskiria iš esmės nuo architektūros, tapybos ir skulptūros. Svarbiausia jos ypatybė ta, kad ji nekuria savarankiškų meno kūrinių, o atlieka tarnybinę funkciją kitų dailės šakų, architektūros kūrinių arba šiaip praktinio gyvenimo daiktų bei įrankių atžvilgiu, t. y. juos papuošia. Nepaliesdama pagrindinės daikto struktūros (apsprendžiamos, gal būt, grynai praktinių poreikių), ornamentika diferencijuoja ir pabrėžia vieną arba kitą jo dalį (arba net visą daikto paviršių), taip, kad ji įgauna ir savarankišką estetinę vertę ir tuo pakelia bei turtina ir viso daikto meninį įspūdingumą. Todėl ornamentikos kilmė glaudžiai susijusi su verslu ir apskritai su taikomąja daile (įrankių, indų, žmogaus kūno ir drabužių papuošimu).

Iš ornamento paskirties (pagalbinio estetinio jo vaidmens) aiškėja, kad gryniausia ir paprasčiausia jo forma neturi savarankiškos dalykinės reikšmės: tai linijų ir geometrinių figūrų deriniai, kurie, kartodamiesi ir klausydami ritmo bei simetrijos principų, įvairina ir gyvina puošiamojo objekto paviršių. Bet ornamento struktūra neprieštarauja nei tam, kad į jo tematiką būtų įvesti ir reikšminiai motyvai (pvz., organinės formos, žvėrių, žmonių pavidalai), nei tam, kad ornamentinė kompozicija nebūtų suvaržyta dviejų matavimų ir įgytų gilumą. Svarbu tiktai, 1) kad tieji reikšminiai motyvai (elementai) būtų pajungti bendrai ornamento ritmikai ir struktūrai ir 2) kad kompozicijos giluma būtų apribota užpakaliniu fonu ir jam lygiagrečiu priešakiniu planu (plokštuma), žodžiu, kad kompozicija turėtų pagrindines reljefo ypatybes, nors jo elementai ir būtų pilni skulptūriniai pavidalai. Vadinasi, sudedamosiomis ornamento dalimis gali būti ir savarankiški dailės kūriniai — paveikslai, statulos ir net ištisi architektūriniai dariniai (pvz., vadinamojo *gothique flambayante* stiliaus trobesio ornamentai, arba trobesių eilės, apsupančios kalną ir kt.). Antra vertus, ornamentas gali įeiti į bet kurią dailės arba architektūros kompoziciją ir, be to, pabrėžti tektoninę arba plastinę struktūrą. Ten, kur jis turi vyraujančią reikšmę arba nustelbia tektoninę ar plastinę sąrangą, kuria jis remiasi, pats meninio kūrinio stilius pasidaro *ornamentiškas*.

F. TEORIJOS, PRIPAŽĮSTANČIOS MENO RAIDĄ PROCESU, VYKSTANČIU VIENA KRYPTIMI

Tiktai išsiaiškinus tektoniškumo, plastiškumo, tapybiškumo sąvokas, galima tikėtis išspręsti klausimą, ar tos sąvokos tinka istorinei architektūros ir dailės raidai apibūdinti ir šios raidos dėsningumui arba periodiškumui nustatyti. Mūsų laikais (XX a.) buvo padaryta daug mėginimų duoti į tą klausimą išsamų atsakymą, tačiau iki šiol jie nėra pasiekę neginčijamų rezultatų, nors, gal būt, ir teisingai iškelia vieną arba kitą būdingą vaizduojamojo meno plėtotės bruožą. Tai priklauso ne tik nuo to, kad konkreti istorinė medžiaga, kuria teorija turi remtis, dėl nepaprasto gausumo dar nėra pakankamai išgvildenta, bet ir nuo to, kad pagrindinėms meno teorijos sąvokoms (kategorijoms) stinga loginio aiškumo ir apibrėžtumo. Nurodysim tik svarbiausias iš pasiūlytų vystymosi eigos schemų.

Visų pirma, peržvelgus šių dienų meno raidos teorijas, tenka skirti dvi pagrindines koncepcijas, kurios iš dalies yra priešingos, bet su tam tikra išlyga gali būti sutaikinamos: pagal vieną — istorinis vaizduojamojo meno ir architektūros vystymasis, nors ir reiškiasi įvairiausiais ir dažnai priešingais stiliais, yra vieningas procesas, einąs viena nubrėžta kryptimi. Pagal antrąją, tam procesui trūksta kaip tik tolydinumo ir krypties vienumo, jisai apibūdinamas veikiau tuo, kad svyruoja nesiliaujamai tarp dviejų priešybių, arba polių, taip, kad priešingi stiliai periodiškai kaitaliojasi.

Pirmoji koncepcija nusakoma nevienodai, priklausomai nuo to, kokios meno raidos ypatybės laikomos būdingiausiomis. Pasak kai kurių tyrinėtojų — tatai vyraujančių meno šakų kaita, vykstanti pagal tam tikrą nubrėžtą tvarką (mažų mažiausia — Europos meno istorijoje).

Priešistoriniame periode vyrauja *ornamentika* taikomosios dailės forma. Ji formuoja *plokštumą*, vadinasi, apsiriboja paprasčiausiu erdvės problemos aspektu. Senovės graikų mene ornamentika pamažėle užleidžia centrinę vietą *plastikai*, kuri pavidalina trijų matavimų kūnus, bet apsiriboja ta individualia erdve *(Individualraum)*, kurią užima atskira figūra. Nuo vėlesnio helenistinio ir romėnų kultūros laikotarpio svarbiausiąjį vaidmenį įgyja *architektūra*, kuriai rūpi ne atskirų figūrų (kūnų) formavimas, o sudėtingų medžiaginių masių sutvarkymas apibrėžtoje erdvės dalyje. Architektūros viešpatavimas tęsiasi iki renesanso laikų, kai lemiamą reikšmę visai meninei kūrybai įgyja *tapyba*. Tiktai naujųjų amžių tapyba apsprendžia erdvės formavimo problemą plačiausia jos prasme: ji vaizduoja ne tik atskirus kūnus arba kūnų grupes, bet ir jų

santykius su aplinka, su juos gaubiančia erdve *(Allgemeinraum).* Taigi vaizduojamojo meno istorinę raidą apibūdina ne tik tam tikra apibrėžta vyraujančių meno šakų kaita, bet ir tai, kad platėja bei gilėja erdvės problemos suvokimas ir tobulėja bei turtėja erdvės vaizdavimo (formavimo) priemonės. Kadangi vyraujantis menas uždeda savo antspaudą ir kitoms meno šakoms, tai jis apsprendžia ir bendrą esamojo tarpsnio stilių, jis yra *ornamentiškas, plastiškas, tektoniškas* arba *tapybiškas.*

Tačiau abejotina, ar šita schema tiksliai atvaizduoja dailės ir architektūros raidą. Ypač ginčijama, kad plastiškasis stilius eina pirmiau tektoniškojo. Kai kurie tyrinėtojai laikosi tos pažiūros, kad vystymosi procesas vyksta atvirkščiai, t. y. pereina nuo tektoniškumo prie plastiškumo, nurodydami, kad architektūra yra senesnė meno rūšis, nuo kurios vėliau atsiskiria skulptūra ir tapyba.

Bent iš Europos meno vystymosi aiškėja, kad tapybiškoji vaizduosena (nurodyta prasme) atsiranda vėliau, negu tektoniškoji arba plastiškoji. Turint galvoje vaizduojamojo meno kilmę ir pradedamuosius žingsnius, tai suprantama. Vaikų ir primityvių tautų piešiniai ir lipdiniai yra scheminiai: jie vaizduoja tik bendrą daikto arba gyvulio pavidalą ir svarbiausias jo dalis (narius), nes kaip tik tas pavidalas (forma) vieną daiktą skiria nuo kito ir leidžia jį atpažinti. Bet daikto forma (kontūrai) yra tam tikros abstrakcijos rezultatas, abstrakcijos, glūdinčios jau pirminiame suvokime ir iškeliamõs bei pabrėžiamos atvaizdavimo aktu. Tam padeda ir vaizdavimo priemonės, ir patys piešimo arba lipdymo judesiai. Tai vienas svarbus momentas, apsprendžiąs ir vaizdavimo stilių. O antras, glaudžiai surištas su pirmuoju,— tai *daiktiškas* formos (pavidalo) pobūdis: vaizduojamojo objekto pirmavaizdis yra *kietas kūnas,* kuris ne tik regimas, bet ir apčiuopiamas ir kuris aiškiai atskirtas nuo aplinkos (aplinkinės erdvės). Todėl tai vaizduosenai, kuri naudojasi linijomis, plokštumomis ir jų savitarpio santykiais, esmingi yra ne tik su regėjimu susiję motoriniai jutimai, bet ir prie jų prisijungią haptiniai (liečiamieji) elementai, kurie, nors ir neduoti tiesiog, vis dėlto atstojami regimojo vaizdo struktūros. Ten, kur šitie motoriniai ir haptiniai elementai apsprendžia kuriamojo vaizdo sąrangą, vaizduosena bus *linearinė* arba *plastiška* (plokščias piešinys arba aiškus trijų matavimų kūninis vaizdas). Ji pasižymi tam tikru abstraktumu ir daiktiškumu. Bet, kaip mes matėme, taip pat galima vaizduosena, kuri išsižada visų motorinių ir haptinių momentų ir remiasi grynai optiniais įspūdžiais. Jai rūpi ne pats daiktas su jo juntamųjų savybių visuma, o tiktai jo *matomoji apraiška.* Šita grynai tapybiška vaizduosena yra vėlyvesnė už linearinę arba plastišką vaizduoseną, nes gali būti taikoma vien ten, kur aiškus skirtumas tarp daikto ir

grynai optinės jo apraiškos. Kitaip sakant, ji pagrįsta aukštesniu pažinimo diferencijavimosi laipsniu ir dėmesio nukrypimu nuo pačių daiktų į tai, kuo jie reiškiasi vien regėjimui [60].

Remdamasis nurodytu skirtumu tarp haptinių ir optinių elementų regimajame vaizde, *A. Rygelis* siūlo tokią dailės raidos schemą. Iš pradžios — Egipto mene — dominuoja haptinis momentas: dailininkas kuria artimus vaizdus plokštumoje, bet neformuoja pačios erdvės. Senovės graikų mene stiprėja optinio momento reikšmė ir jis susijungia su haptiniu momentu į darnią vienybę. Vaizduosena pasidaro plastiška. Sprendžiamasis lūžis įvyksta vėlesniame, romėnų mene, kur forma nebepriklauso nuo plokštumos ir daiktai vaizduojami vieningoje juos gaubiančioje erdvėje. Bet tik naujųjų laikų menas galutinai išsižada daiktiško erdvės suvokimo ir išmoksta vaizduoti erdvę kaip ypatingą begalinę ir bekūnę realybę. Šitas laimėjimas buvo pasiektas, paėmus viršų optinei vaizduosenai, kuri iškelia tolinį vaizdą ir formų gilumą.

Bet tas naujas erdvės pavidalinimo būdas, kurį įgyvendina optinė vaizduosena, susijęs su dar kita jo ypatybe, būtent, su vaizdo *tiesioginiu* ir *momentiniu vienumu*. Grynai haptinio vaizdo suvokimas vyksta laike, t. y. jis susideda iš vieno paskui kitą sekančių suvokimo aktų eilės, suvedamos į vienybę, nes atliekamas judesiu. Grynai optinis vaizdas, priešingai, yra vaizdas, kuris pasirodo akims nejudant ir suvokiamas iškart vienu akimirksniu. Vaizduojant trijų matavimų objektus ir erdvinius jų santykius, regėjimo aktas aprėps visą kompoziciją vien tuo atveju, jei stebėjimo taškas bus *vieningas,* t. y. jei jis bus taip parinktas, kad įgalins žiūrovą iškart suvokti visą erdvinę vaizdo sąrangą ir sudedamąsias jo dalis. Todėl perėjimą nuo vaizduosenos, kurioje vyrauja haptiniai-motoriniai elementai, prie grynai optinės vaizduosenos galima ir taip apibūdinti: daugybė stebėjimo taškų pakeičiama vienu centriniu stebėjimo tašku. Šia prasme *B. Viperis* [61] kiek papildė ir perdirbo A. Rygelio schemą, suskirstydamas istorinę meno raidą į tris tarpsnius, atitinkančius tris skirtingus vaizdavimo ir suvokimo būdus. Pirmajame tarpsnyje, kuris apima senovės Egipto, Babilono, Asirijos ir vadinamąjį Egėjos meną, motorinis (haptinis) momentas turi lemiamą reikšmę. Apžiūrėdamas dailės kūrinį, žiūrovas juda taip, kad kiekvieną naują objektą atitinka ir naujas stebėjimo taškas. Žiūrovas ir vaizduojamieji daiktai yra toje pačioje (realioje) erdvėje. Tai aiškiai parodo tos kompozicijos, kur žiūrovas iš viršaus žiūri į betįsančią po juo gulsčią plokštumą. Antrajam tarpsniui, Viperio nuomone, atstovauja senovės graikų ir kinų menas. Jo vaizduosena yra mišri — motoriškai optiška. Optinio momento stiprėjimas reiškiasi tuo, kad ieškomas vieningas stebėjimo taškas: vaizduojamoji

erdvė griežtai skiriama nuo realios (žiūrovo) erdvės, ji projektuojama į statmeną plokštumą, paveikslo gilumas (vaizduojamųjų objektų nuotolių nuo žiūrovo skirtumai) žymimas perspektyviškais persikirtimais. Tačiau motorinis momentas dar nesiliovė veikęs, nes suvokimo aktas reikalauja akių judėjimo. Ir perspektyva dar nevieninga ir dažnai iškreipiama, tai parodo, pavyzdžiui, vadinamosios „atvirkštinės" perspektyvos vartojimas. Pagaliau trečiajame periode, kuris prasideda Vakarų Europoje XIII—XIV a., galutinai įsigali grynai optinė vaizduosena. Linearinės ir oro perspektyvos atradimas leido menininkui taip sutvarkyti kompoziciją, kad ji ištisai aprėpiama vienu akimirksniu ir vaizduojamoji erdvė pasirodo kaip vieninga visuma.

Šitai schemai artima yra *E. Panofskio* paskelbta koncepcija. Kiekviename meno kūrinyje, pasak jo, suderinamos tam tikros priešybės. Pagrindinis yra *formos* ir *pilnybės (Fülle)* priešingumas, kuris konkretėdamas išsiskleidžia į tris priešybių poras. Tatai yra: 1) elementų — haptinių ir optinių; 2) figūravimo vertybių — plokštumos ir gilumos; 3) komponavimo vertybių — koordinacijos ir subordinacijos: vienas greta kito *(Nebeneinander)*; vienas kito viduje *(Ineinander)* — priešingumai. Stilių skirtumai priklauso nuo to, kaip šitos poros kombinuojamos vienos su kitomis ir kaip kiekvienos poros nariai santykiauja tarp savęs: ar vienas turi persvarą prieš antrą, ar jie yra darnioje pusiausvyroje. Antai *stereometriškai kristaliniame* stiliuje vyrauja haptinės vertybės *(valeur)*, *tapybiškajame* — optinės, *plastiškajame* — jos atsveria vienos kitas. Pirmasis stilius linksta į plokščią kompoziciją, kur elementai sudedami vienas greta kito ir formos aiškiai skiriamos. Antrasis — priešingai, išskleidžia gilumos vertybes ir sulieja atskirų daiktų formas į nedalomą vienybę. Taikant šitą schemą vaizduojamojo meno raidai nuo senovės iki mūsų dienų, pasirodo, kad ji prasideda stereometriškai kristaliniu stiliumi (Egipto menas) ir baigiasi grynai tapybišku stiliumi (impresionizmas), arba, kitaip formuluojant, iš pradžių vyrauja gryna abstrakti forma, besivystydama ji vis daugiau leidžia reikštis savo priešybei — pilnybei, kol pagaliau ši pastaroji ima viršų ir pajungia sau formą (E. Vindas).

Nesigilindami į smulkesnį kritinį šios koncepcijos vertinimą, pastebėkime tik tiek: jei forma čionai priešpastatoma pilnybei, tai tuo pabrėžiama, kad vaizduojamajame mene gryna forma gali būti kuriama tik *abstrakcijai* padedant, išsižadant tos pilnybės, kuria pasižymi juntamųjų reiškinių pasaulis. Ir tik besiskleisdama ir besidiferencijuodama forma liaujasi būti abstrakti ir įstengia daugmaž aprėpti konkrečių reiškinių įvairovę. Bet juo turtingesnė forma, juo daugiau ji artėja prie konkretybės,

juo mažiau ji reiškiasi kaip gryna forma, tuo labiau ji atsiskleidžia formuojamame turinyje. Tapybiškoji vaizduosena labiausiai atitinka pilnybės reikalavimus.

G. TEORIJOS, GRINDŽIANČIOS MENO RAIDĄ PERIODINIU STILIŲ KAITALIOJIMUSI

Dabar žvilgtelėkime į tas koncepcijas, pagal kurias meno raida nežengia priekin viena nubrėžta linkme, o reiškiasi tų pačių priešingų formuojamųjų pradų besikartojančiu kaitaliojimusi. Šitos priešybės apibūdinančios ne tik vieną arba kitą istorinį stilių,— jos glūdinčios pačioje vaizduojamojo meno prigimtyje ir atitinkančios du skirtingus juntamojo pasaulio suvokimo ir vaizdavimo būdus. Todėl jos pasirodo visuose meno raidos laipsniuose ir, vienai priešybei įsivyravus, neišvengiamai ima reikštis bei stiprėti ir antra. Kokios gi yra šitos priešybės? Joms pažymėti periodiškumo teorijos šalininkai naudojasi maždaug tomis pačiomis sąvokomis, kurias vartoja ir tyrinėtojai, pripažįstą vieningą linearinę meno raidos kryptį. Skirtumas tiktai tas, kad jie iš savo schėmų pašalina tą vidurinį arba tarpininkaujantį momentą, kuriame abi priešingos tendencijos vienodai stiprios ir atsveria viena antrą. Be to, viena schema skiriasi nuo kitos tuo, į kurią dailės rūšį pirmiausia atsižvelgiama: į architektūrą, plastiką, tapybą ar kt. Taigi istorinė meno raida apibūdinama periodišku pasikartojimu arba haptiškosios ir optiškosios, arba plastiškosios ir optiškosios, arba plastiškosios (linearinės) ir tapybiškosios, arba tektoniškosios ir atektoniškosios, arba mechaniškosios ir organiškosios, arba statiškosios ir dinamiškosios vaizduosenos. Iš to, kas pasakyta, jau aiškėja, kad tarp *periodiškai poliarinės* ir *linearinės* meno plėtotės interpretacijos nėra principinio ir neįveikiamo priešingumo. Iš vienos pusės, periodinis priešingų stilių kaitaliojimasis nevyksta taip, kad vienas nyksta, kai tik atsiranda kitas; tarp jų dažniausiai būna ir pereinamųjų formų. Be to, jei meninė kūryba periodiškai grįžta į tą pačią formavimo linkmę, tai tokio vystymosi eiga nereiškia, kad kartojasi tas pats plastiškas arba tapybiškas stilius. Atsiranda tik formaliu atžvilgiu giminingas anksčiau buvusiam stilius; ir tai, ką jis įneša naujo į formalių principų realizavimą, bent iš dalies priklauso nuo priešingo stiliaus, kurį jis yra pakeitęs. Vadinasi, ir ritmiškas priešingų stilių kaitaliojimasis nepanaikina tam tikros bendros meno vystymosi linijos (krypties). Visi konkretūs raidos procesai yra tiek sudėtingi, kad jų apskritai neįmanoma paaiškinti, remian-

tis tik vienu arba kitu principu. Tai pasakytina ir apie istorinį meno gyvenimą.

Baigiant meno raidos problemos svarstymą, reikia dar kartą pabrėžti: visos nurodytos koncepcijos nenustato to proceso dėsningumo tiksliąja žodžio prasme, o iškelia tik tas pagrindines tendencijas, kurios pasireiškia vidiniame meno vystymesi. Be to, jos pirmiausia atsižvelgia į vaizduojamąjį meną ir architektūrą ir tik iš dalies gali būti taikomos ir muzikai arba poezijai (pvz., klasikinio ir barokinio stiliaus priešingumas). Šių meno šakų istorinei plėtotei apibūdinti reikalingos kitos kategorijos, atitinkančios ypatingą jų prigimtį. Ir apskritai tenka pažymėti: konkrečiai išaiškinti vidinę tam tikro stiliaus raidą galima tiktai kiekvienos atskiros meno rūšies ribose, t. y. atsižvelgiant į tai, kokios yra kiekvienos rūšies konstitutyvios sąlygos ir kaip tos sąlygos tam tikro stiliaus panaudojamos. Tačiau tokiu būdu galima nubrėžti tik idealią stiliaus raidos schemą, t. y. glūdinčias jo prigimtyje galimybes. Bet faktinė stiliaus plėtotė nesutampa su tąja schema, nes tiktai ta konkreti istorinė situacija, kurioje iškyla ir išsiskleidžia stilius ir kuri priklauso nuo įvairiausių veiksnių sąveikos, nulemia, kokia galimybė realizuojasi ir kiek tas realizavimas atitinka idealią stiliaus esmę.

H. KURIA PRASME GALIMA KALBĖTI APIE MENO PAŽANGĄ?

Turint galvoje tai, kas pasakyta apie vidinę stiliaus raidą, aiškėja, ir kuria prasme galima kalbėti apie meno *pažangą*. Pasižymėdamas savita struktūra, kiekvienas stilius apibrėžiamas tam tikrų jame slypinčių estetinių potencijų, arba galimybių. Jis turi savo ypatingas dominantes, savo struktūrinius elementus ir komponavimo (formavimo) principus. Jis paprastai susijęs ir su tam tikra *dorojimo* technika. Tos istorinės aplinkybės, kuriose jis gimsta, iškelia jam ir tuos specifinius uždavinius, kuriuos jis turi spręsti. Todėl stiliaus vystymasis reiškia: jis palaipsniui išskleidžia savo potencijas, t. y. realizuoja jame glūdinčias galimybes, spręsdamas jam iškylančius uždavinius tomis priemonėmis, kurias suteikia vidinė jo sąranga ir jam būdinga technika. Juo pilniau menininkas sunaudoja tam tikro stiliaus potencijas savo sumanymui įkūnyti, juo nuosekliau jis įvykdo jo formuojamųjų principų reikalavimus, tuo tobulesnis bus jo kūrinys to stiliaus atžvilgiu; žinoma, kūrinio besąlygiška estetinė vertė priklauso, be to, nuo jo originalumo: menininkas turi parodyti naują individualų to bendro uždavinio suvokimą ir realizuoti jį atitinkamu individualiu būdu. Bet ir šito vertinimo kriterijaus (remiantis stiliumi)

galia yra ribota ir negali visais atvejais nulemti estetinės meno kūrinio vertės arba nevertės; jis nurodo tiktai būtiną estetinio sprendimo pamatą ir išeities tašką. Galutinį sprendimą kiekvienu konkrečiu atveju duoda tik *tiesioginis suvokimas*, kurio tikslumas bei taiklumas priklauso nuo sprendžiančio subjekto estetinio jautrumo ir meninio išprusimo.

Bet minėtas vertinimas netenka bet kokios prasmės, kai jis vartojamas skirtingų stilių ir kultūrinių laikotarpių kūriniams palyginti, nes stilių skirtumai yra ne *kiekybiniai*, o *kokybiniai*. Remdamiesi skirtingais formuojamaisiais pradais, nevienodu meninių uždavinių suvokimu, jie neturi ir bendro mato, kuris leistų juos estetiškai palyginti. Tvirtinti, jog aukštojo renesanso stilius esąs vertingesnis už gotikos stilių arba jog klasicizmo poezija labiau atitinka estetinius reikalavimus už romantizmą, galima tik subjektyviam skoniui priskyrus bendrą objektyvią reikšmę. Kiekvienas stilius, suprantamas kaip tam tikras meninis vaizdavimo ir išsireiškimo būdas, yra vienintelis savo rūšyje, su nieku nepalyginamas ir šia prasme turi savarankišką ir besąlygišką vertę. Todėl meno istorijoje nėra pažangos ta prasme[62], kad kiekvienas naujas stilius reiškia naują žingsnį priekin ir turi didesnę vertę už pirmiau einančius. Naujame stiliuje realizuojamos tiktai naujos savarankiškos estetinės potencijos, kurios jokiu būdu nepanaikina kitų stilių vertės bei reikšmės.

Skirtingus stilius galima palyginti ir jų galimybes įvertinti tik tam tikru bendru atžvilgiu, pavyzdžiui, jų technikos atžvilgiu. Vieno stiliaus technika gali būti tobulesnė, negu kito technika, ta prasme, kad ji teikia jam gausesnes bei įvairesnes vaizdavimo priemones. Bet tai nereiškia, kad technikos tobulėjimas tuo pačiu pakelia ir estetinę meno kūrinių vertę. Savo galimybių ribose ir primityvesnės technikos stilius gali būti ne mažiau tobulas, negu stilius, kuris naudojasi aukštesnės technikos priemonėmis. Panašiai kaip meninės technikos plėtotę, galima nagrinėti ir tam tikros bendros meninės problemos evoliuciją ir šiuo atžvilgiu palyginti, ką yra įnešęs vienas arba kitas stilius į tos problemos sprendimą. Antai mes matėme, kad daugelis tų teorijų, kurios stengiasi išaiškinti vaizduojamojo meno raidos eigą bei kryptį, atsižvelgia pirmiausia į tai, kaip skirtingose epochose ir stiliuose suvokiama ir sprendžiama erdvės vaizdavimo problema: ar kompozicijos pamatan dedamas supaprastintas erdvės aspektas (plokštuma), ar ji vaizduojama geometriškai (plastiškas kūnų vaizdas), ar erdvė imama kaip grynai optinis fenomenas (tapybiškas erdvės vaizdas), ar pagaliau menininkas ieško kompromisinės tarp šių skirtingų vaizduosenų formulės. Palyginant šiuo atžvilgiu skirtingus stilius, galima nustatyti, kad vienas stilius sprendžia erdvės problemą nuosekliau arba išsamiau, negu kitas stilius. Vienok toks vertini-

mas nėra grynai estetinis; jis liečia tik tam tikras bendras struktūrines stiliaus ypatybes, o ne atskirus individualius jo kūrinius, vadinasi, jis remiasi jau tam tikra teorine abstrakcija bei analize, o ne tiesioginiu estetiniu suvokimu, kuris savo esme yra individualus bei konkretus ir vadovaujasi tik imanentiniu kriterijumi — betarpišku meno kūrinio paveikumu. Štai kodėl ir meno istoriko požiūris nesutampa su žiūrovo, besigrožinčio meno kūriniu, nusistatymu. Šiam pastarajam terūpi besąlygiška paties kūrinio estetinė vertė, meno istorikas, priešingai, domisi pirmiausia tuo, kuriam stiliui priklauso duotasis kūrinys, kaip jame realizuojami tvarkomieji to stiliaus principai ir kokią vietą jis užima bendrojo stiliaus arba menininko-kūrėjo raidoje. Žinoma, ir meno tyrinėtojas galų gale remiasi tiesioginiu intuityviu įspūdžiu. Bet jo analizė išeina iš intuityvaus suvokimo ribų ir išaiškina tas vyraujančias kūrybines tendencijas, kurios yra įkūnytos meno kūrinyje.

VIII SKYRIUS

GROŽIO SANTYKIAI SU KITOMIS KULTŪROS VERTYBĖMIS. MENO VAIDMUO KULTŪRINIAME GYVENIME

1. ĮŽANGA

Grožis yra savita kultūros vertybė, kuri priklauso savo ypatingų dėsnių. Bet grožio autonomija nekliudo tam, kad grožis kuriuo nors būdu santykiautų su kitomis kultūros vertybėmis ir kad šitie savitarpio santykiai būtų esmingi jo pasireiškimams ir jo realizavimui žmogaus gyvenime. Kadangi tas pats žmogus, kuris kuria meno veikalus ir gėrisi natūraliuoju arba meniniu grožiu, yra ir dorovės, pažinimo, teisės, socialinio bei ekonominio gyvenimo subjektas, tai aišku, kad visas jo nusistatymas nurodytų kultūros sričių atžvilgiu turi veikti jo požiūrį į grožį ir jo meninę kūrybą ir kad, antra vertus, tas požiūris ir ta kūryba turi daryti įtakos kitoms jo gyvenimo apraiškoms. Juk kultūra vieninga, ir visos jos šakos yra nuolatinėje sąveikoje. Tatai rodo ir meno kilmė, ir visa istorinė jo raida. Išaiškinti šiuos realius meno santykius su kitomis gyvenimo sritimis yra meno ir apskritai kultūros istorijos dalykas. O estetikai rūpi kitas principinis klausimas: jei grožis yra savarankiška vertybė, tai kaip reikia iš esmės žiūrėti į jo santykį su kitomis taip pat savarankiškomis vertybėmis? Ir kaip grožio vertinimas ir grožio kūryba mene gali derintis su tais reikalavimais, kuriais žmogui pasireiškia dorovė, teisė, pažinimas ir t. t.? Ar visos pagrindinės vertybės, kuriomis remiasi žmogaus kultūrinis gyvenimas, sudaro vieną darnią sistemą, ar tarp jų yra esminių, neįveikiamų prieštaravimų?

Istorinė meno realybė neduoda į šitą klausimą aiškaus ir vienaprasmiško atsakymo. Iš vienos pusės, religinga nuotaika ir susiję su ja doroviniai jausmai visais laikais įkvėpdavo ne vieną poetą bei menininką ir paskatindavo juos kurti gražiausius ir įspūdingiausius kūrinius. Antra vertus, visi bažnyčios ir viešpataujančios moralės atstovai nesiliaujamai kovoja prieš neribotą meno kūrybos laisvę ir reikalauja, kad menininkai išsižadėtų visų siužetų, kurie neatitinka jų išpažįstamų religijos ir dorovės tiesų. Prisiminkime tiktai neigiamą daugelio bažnyčios tėvų nusistatymą antikos poezijos ir dailės atžvilgiu arba ikonoklastų kovą prieš baž-

nytinę tapybą Bizantijoje ir apskritai visus tuos persekiojimus ir suvaržymus, kuriuos teko patirti menininkams iš griežto religingumo ir dorovingumo saugotojų pusės. Rodos, kad čionai pasireiškia principinis religijos ir moralės priešingumas menui. Menininkai yra už pilną ir nieku nesuvaržytą meno autonomiją. Religijos ir moralės atstovai, priešingai, sutinka pripažinti tą autonomiją vien tiek, kiek ji suderinama su bažnyčios ir dorovės įsakymais. Tiesa, tie konfliktai, kuriuos vis iš naujo sukeldavo meno autonomijos klausimas žmonijos kultūriniame gyvenime, priklauso pirmiausia nuo tam tikro konvencionalaus dorovės ir religijos supratimo, kuris ilgainiui kinta; tačiau, gvildenant klausimą iš pagrindų, negalima pasitenkinti tokiu nurodymu, nes už tų ginčų, kurie pirmu žvilgsniu, rodos, turi tik reliatyvią, istorinę reikšmę, atidžiau įsižiūrėjus, dažnai slypi ir gilesnė, ne tik nuo laikotarpio priklausoma prasmė.

Kitas klausimas, kurį reikia išaiškinti,— tai grožio santykis su tiesa. Kontempliatyvus sąmonės nusistatymas yra bendras ir estetiniam suvokimui, ir teoriniam pažinimui. Iš to ir kilo ta pažiūra, kuri laiko estetinį suvokimą ypatinga pažinimo forma. Be abejo, jame glūdi tam tikras pažinimo momentas. Menas taip pat ieško tiesos, kaip ir mokslas arba filosofija. Bet kuo skiriasi estetinė, arba meninė, tiesa nuo teorinės tiesos? Skirtumas tarp jų ne tik kiekybinis, kaip mano racionalistai, bet ir kokybinis. Tai galima matyti iš to, kad menas ne taip santykiauja su tikrove, kaip mokslas. Teoriniam pažinimui rūpi suvokti tikrovę kuo tiksliausiai. Menui tas tikslus atitikimas tikrovei neesmingas, jis gali jo visiškai išsižadėti. Bet ką tada reiškia meninė tiesa, jei ji nesutampa su teorine tiesa?

Mes čia negalime visapusiškai nušviesti grožio santykių su kitomis autonominėmis vertybėmis problemos ir savo uždavinį apribosime tik dviejų klausimų nagrinėjimu: 1. Koks yra grožio santykis su dorovės sfera, pradedant nuo meno prigimties ir pagrindinių meno kūrybos akstinų? 2. Kokia prasme tiesa yra ne tik teorinė, bet ir estetinė vertybė? Gvildenant šiuos klausimus, šiek tiek paaiškės ir meno reikšmė visam kultūriniam gyvenimui.

2. GROŽIS IR DOROVĖ

A. ESTETINIO IR ETINIO POŽIŪRIO SANTYKIS

Mes matėme: grožis apima maždaug visą juntamąjį pasaulį ir pirmiausia regimas bei girdimas jo apraiškas. Nėra tokio reiškinio, kuriame regėjimas arba klausa negalėtų atrasti estetiškai vertingo aspekto. Natūralusis grožis pasirodo visoje gamtoje, visose žmogaus gyvenimo srityse. Menas

dar labiau išplečia grožio sferą, įtraukdamas į ją ir grožio priešybę — biaurumą. Šiuo atžvilgiu grožio pasaulis neturi griežtai apibrėžtų ir nekintamų ribų. Jį šiek tiek apriboja tiktai tie reiškiniai, kurie naikina grožio suvokimą sąlygojantį kontempliatyvų nusistatymą, t. y. reiškiniai, kurie sukelia instinktyvų pasišlykštėjimą arba kurią nors realią emocinę reakciją (baimę, pasipiktinimą ir kt.)[63]. Tačiau ir šita riba yra sąlygiška ir gali kisti, nes ir neigiamos žmogaus reakcijos į išorinius įspūdžius nėra pastovios ir priklauso ne tik nuo individualių jutimingumo svyravimų, bet ir nuo socialinių įpročių ir sutartinių (konvencionalių) požiūrių.

Atsižvelgiant į šitą grožio universalumą juntamojo pasaulio ribose, reikia pripažinti, kad jis dorovės ir nedorovės priešingumo atžvilgiu yra neutralus. Dorovė griežtai skiria tai, kas gera, nuo to, kas bloga. Ji veržiasi į gėrį ir neigia, atstumia blogį. Ji negali susijungti su savo priešybe, naudotis jos priemonėmis, nenustodama savo grynumo, savo besąlygiškos vertės. Todėl kiekvienas mėginimas nustatyti dorovės atžvilgiu, kas menui leistina ir kas neleistina, sunaikintų grožio autonomiją, nuslopintų meninės kūrybos laisvę. Pabandykime paaiškinti šitą mintį kiek smulkiau. Estetinis objektas (vis tiek, ar tai natūralusis grožis, ar meno kūrinys) yra ne teorinio pažinimo objektas (tam tikra dalykinė jutiminių įspūdžių vienybė), o raiškus objektas, nusakąs tam tikrą nuotaiką arba gyvybinį nusistatymą ir sukeliąs suvokiančiame subjekte atitinkamą atbalsį. Vien tai, ką estetinis objektas reiškia ir išreiškia, gali turėti dorovės atžvilgiu teigiamą arba neigiamą vertę. Tačiau toli gražu ne viskas, kas estetiškai reikšminga, tiesiog paliečia ir dorovės sritį. Antai paties architektūros kūrinio, kaip pastato, niekas nevertins moraliniu atžvilgiu, nors ir suvoks jo estetinį raiškumą. Lygiai taip pat ir grynajai muzikai, nesusietai su žodžiais arba programa, arba ornamentui negalima priskirti moralinės reikšmės, suvokiant vieną muzikališkai, o antrąjį — ornamentiškai (t. y. pagal tai, ką jie tiesiog reiškia) ir neįnešant į suvokimo aktą jokių pašalinių momentų. Bet tas pat pasakytina ir apie vaizduojamąjį meną, jei turėsime galvoje tik grynai jutiminį ir formalų jo pamatą, pavyzdžiui, spalvų darnumą, kolorito atmainas, linijų ritmą arba kalbos muzikalumą bei dinamiką. Vadinasi, moralinis požiūris į meno kūrinį galimas vien ten, kur šis pastarasis turi tam tikrą apibrėžtą dalykinę reikšmę ir kur toji reikšmė sudaro esminį jo estetinės struktūros momentą. Tačiau ir šioje srityje (vaizduojamajame mene) jis negali būti visados taikomas. Peizažas, natiurmortas tapyboje arba objektyvus gamtos aprašymas poezijoje nesukelia mumyse tiesioginės moralinės reakcijos. Gamta įgauna moralinę reikšmę tik žmoguje ir žmogui tarpininkaujant. Tiesa, ir grožis iš visų gyvų būtybių teprieinamas tik žmogui, tačiau grožio pasaulis ne-

apsiriboja vien tuo, kas žmogiška. Dar daugiau, ir žmogaus gyvenimo ribose tai, kas estetiškai reikšminga, nesutampa su tuo, kas morališkai vertinga. Dorovei terūpi vidinis žmogaus nusistatymas ir iš jo plaukiąs elgesys. Ar tas nusistatymas reiškiasi juntamu būdu ir kaip tas pasireiškimas atrodo, moralei neturi jokios reikšmės. Estetinė kontempliacija, priešingai, įsidėmi ir vertina kaip tik patį jutimams prieinamą išsireiškimo būdą, visa tai, kame žmogaus prigimtis aiškiausiai ir ryškiausiai įsikūnija ir objektyvizuojasi: vis tiek, ar tai būtų veiksmai (judesiai), mostai, žodžiai, mimika, ar veido bruožai ir kūno sąranga bei pavidalas. Žinoma, meninės intencijos linkmė, gali būti nevienoda. Ji iškelia arba esminius žmoniškumo požymius, arba užfiksuoja tai, kas tipiška tam tikrai žmonių grupei, arba nušviečia žmogaus individualybę vienoje ar kitoje konkrečioje situacijoje, arba leidžia suspindėti grožio idealui tam tikru pavidalu. Visais šiais atvejais žmogus vaizduojamas kaip būtybė, sugebanti elgtis morališkai.

Bet nurodytos grožio rūšys dorovės atžvilgiu yra „atviros", t. y. vienodai apima ir gėrio, ir blogio pasireiškimus žmoguje. Galima sakyti, jos dorovinei būčiai suteikia tik išorinę formą, kuri neapsprendžia iš esmės jos turinio, t. y. jos teigiamos arba neigiamos vertės, o pavidalina ją kaip medžiagą pagal savo savitą dėsningumą, bet taip, kad vidinė (neestetinė) šios medžiagos struktūra lieka nepaliesta.

B. ESTETINIO NUSISTATYMO NEUTRALUMAS DOROVĖS VERTYBIŲ ATŽVILGIU

Šitą grožio santykį su dorove dar galima paaiškinti iš kitos pusės — atsižvelgiant į estetinio sąmonės nusistatymo ypatumą. Estetinis nusistatymas yra, kaip mes matėme, — kontempliatyvaus pobūdžio. Tas aktas, kuris objektui priskiria grožio predikatą, nepriklauso nuo subjekto valios intencijų, neapsprendžiamas jokių individualių arba antindividualių (pvz., etinių) interesų. Šiuo atžvilgiu estetinis suvokimas yra giminingas teoriniam pažinimui. Bet jis skiriasi nuo šio pastarojo tuo, kad kontempliacija čionai nešalina visų jausmų ir emocijų, bet paliečia žmogaus „aš", jo asmenybę ir verčia jį atsiliepti į objekto raiškumą (į jame įkūnytą nuotaiką arba jausminę intenciją) sąskambiu atgarsiu. Vadinasi, estetinis suvokimas remiasi jausminiu arba emociniu suvokimu, bet šitas suvokimas vis dėlto nėra suinteresuotas, nėra praktinis. Tuo kaip tik ir pasireiškia nuostabus estetinio nusistatymo ypatumas, kad jis mūsų jausminiam gyvenimui suteikia tokią formą, kuri susieja jį su gryna kontempliacija ir uždeda jai savitą antspaudą. Norint tai geriau suprasti, bus pravartu

prisiminti, kad žmogaus asmenybėje glūdi tarytum du skirtingi „aš": mažasis ir didysis. *Mažasis „aš"* — tai žmogaus psichofizinė individualybė, kuri gyvena ir veikia tam tikroje aplinkoje, skatinama savo aktualių gyvybinių interesų. Jos egzistavimas ribotas erdvės ir laiko atžvilgiu. Bet, antra vertus, žmogus yra vienintelis iš visų gyvų būtybių, sugebąs abstrakčiai mąstyti ir reflektuoti (pažinti pats save). Šitas sugebėjimas įgalina jį įveikti savo individualaus egzistavimo ribas ir, iškilus virš savęs, žiūrėti į pasaulį ir į patį save iš šalies, iš aukšto. Iš idėjinio mąstymo, iš refleksijos išauga žmogaus didysis „aš", aprėpiąs mintyse visą pasaulį ir pats tokiu būdu tampąs mikrokosmu, kuriame atsispindi makrokosmas. *Didysis „aš"* yra kontempliatyvus; jis filosofuoja, samprotaudamas apie būties esmę, apie pirminius jos pradus, apie žmogaus paskirtį ir jo gyvenimo prasmę. Vis dėlto didysis „aš" susijęs su mažuoju ir nepajėgia visiškai nuo jo atitrūkti. Bet jų santykiai gali būti nevienodi. Arba didysis „aš" visiškai nepaiso to, kas liečia ir jaudina mažąjį „aš", ir jo sugebėjimais naudojasi tik kaip priemone kosmosui apimti sąvokomis. Arba jis iš praktinės, aktualios gyvenimo sferos į idealų planą pakelia visą mažojo „aš" pasaulį, ne tik tai, ką jis suvokia jutimais, bet ir tai, ką jis pergyvena ir patiria savo viduje, atsiliepdamas į visus jo gyvenimui reikšmingus įvykius. Pirmuoju atveju atsiranda teorinis pažinimas, antruoju — *estetinis suvokimas* ir iš jo kylanti *meninė kūryba*. Didžiojo „aš" kontempliatyvumas ne tik nesidomi praktiniu pažinimo panaudojimu, bet ir neutralizuoja aktualią jausmų bei emocijų reikšmę mažajam „aš" ir suteikia jiems objektyvią, antindividualią vertę. Šia prasme menas ir visas estetinis pasaulis yra *idealus*. Viskas, ką žmogus veikia, ką jis patiria, dėl ko džiaugiasi arba kamuojasi, čia atgyja ir pasirodo naujoje šviesoje: galima sakyti — *sub specie aeternitatis* (amžinybės požiūriu). Tie jausminiai atbalsiai, kuriuos estetinis gyvenimo vaizdas sukelia subjekto sieloje, nėra tariamieji jausmai, kaip tvirtina tūlas estetikas, nėra tik jausmų vaizdiniai arba iliuzijos; estetinis susijaudinimas yra tikras jausmas, intensyvumu kartais prašokąs tas emocijas, kuriomis mes atsiliepiame į realybės įvykius, bet kartu tai jausmas, kuris nesusijęs su aktualiu subjekto egzistavimu ir jo gyvybiniais (praktiniais) poreikiais [64].

C. PAVYZDYS: TRAGIŠKUMAS

Šiam esminiam meninio pasaulio ypatumui pavaizduoti galime pasinaudoti *tragedijos* pavyzdžiu. Jos tema yra žmogaus likimas, kentėjimo neatskiriamumas nuo žmogaus prigimties, itin tais atvejais, kai pasireiš-

kia vertingiausios žmoniškumo savybės,— vadinasi, tema, kuri tiesiog paliečia visą etikos problematiką. Atrodytų, kad etikai čia turi priklausyti lemiamasis žodis. Tačiau, įsigilinus į tas teorijas, kurios aiškina tragiškumą iš moralinio požiūrio, pasirodo, kad jos apeina šio fenomeno esmę. Kaip tik tos tragedijos, kurios pasaulinėje literatūroje pripažįstamos tobuliausiais tragiškumo pavyzdžiais, negali būti taip interpretuojamos. Jei sakoma: tragiškas reginys mums malonus, jis patenkina mūsų moralinį jausmą, nes pavaizduoja idėjos triumfą (tragiškas herojus, girdi, esąs nusikaltęs ir turįs atpirkti savo kaltę kentėjimais ir pražūtimi),— tai kyla klausimas: kuo, kokiais duomenimis šita interpretacija gali būti patikrinta ir pamatuota? Kruopšti tragiškumo analizė į šitą klausimą duoda tokį atsakymą: tragiškas likimas *gali* atitikti nurodytą schemą, bet gali jos ir *ne*atitikti. Šiaip ar taip, esminės tragiškumo ypatybės nepriklauso nuo jos. Toli gražu ne visuomet tragiškas konfliktas baigiasi teisingumo idėjos triumfu. Būna ir tokių atvejų, kai tragiškas herojus žūsta ir jo mirtis nė kiek neatstato moralinės santvarkos. Taip pat vargu ar į lemtingą herojaus galą galima žiūrėti kaip į teisingą ir pelnytą atlyginimą už jo padarytą nusižengimą. Kaip tik teisingumo atžvilgiu nesuprantama ir nepateisinama, kad paprastai visus tragedijos herojus ištinka ta pati bausmė — mirtis, nors jų nusidėjimai nėra vienodo masto ir vienodo svorio. Be to, tragiška atomazga tikrą moralinį pasitenkinimą mums galėtų suteikti vien tuo atveju, jei nusikaltimas ne tik objektyviai būtų atlygintas, bet ir subjektyviai pačiame herojuje dorovės pergalė būtų užtvirtinta, vadinasi, jei jis mirtų morališkai pasikeitęs, gailėdamasis nusidėjęs ir romiai pasiduodamas savo likimui. Tačiau ir šitie momentai nėra būdingi tragiškumui, ir tragedija, kurioje jie nesireiškia, nė kiek nenustoja dėl to savo tragiško paveikumo („Edipas Kolone", „Karalius Lyras"). Lygiai taip pat būtų klaidinga tvirtinti, kad tragedijos herojumi gali būti tik morališkai teigiamas charakteris, mažų mažiausia toks charakteris, kuriame dori palinkimai ir siekimai turi persvarą prieš nedorus. Ir literatūroje, ir istorijoje galima nurodyti daug tragizmo pavyzdžių, kurie nesiderina su šita taisykle. Kiekvienu atveju tai, kas mumyse sukelia simpatiją herojaus asmenybei, dažnai nėra įsakmiai moralinės jo būdo teigiamybės.

Griežtai moralinė pažiūra į tragediją negali būti paremta ir Aristotelio paskelbta katarsio (κάθαρσις) teorija. Pats katarsio terminas nevienareikšmis ir duotajame kontekste gali būti įvairiopai interpretuojamas. Pagrindinė interpretavimo alternatyva yra tokia. Arba Aristotelis, kalbėdamas apie aistrų nuplovimą, turi galvoje tą poveikį, kurį tragiškas reginys padaro žiūrovui, t. y. jis nori parodyti, kokios yra to reginio pasekmės dvasiniam žiūrovo nusistatymui. Arba jis mėgina tuo

apibūdinti patį tragišką įspūdį ir tą pakitimą, kurį patiria jame glūdinčios emocijos.

Tyrinėjant Aristotelio meno teoriją ir istorines jos kilmės aplinkybes, be abejo, pirmoji katarsio interpretacija atrodo labiau tikėtina. Polemizuodamas su rigoristine Platono pažiūra, reikalaujančia, kad tragiškasis menas būtų visiškai išvarytas iš idealiosios valstybės, Aristotelis siekia pirmiausia iškelti teigiamą tragedijos įtaką žmogaus doroviniam nusistatymui. Taip suprato jo katarsio teoriją ir vėlesnieji jo komentatoriai bei pasekėjai. Antai, pasak stoikų, katarsis reiškia ne ką kita, kaip tam tikrą dvasios nusiraminimą arba užgrūdinamąjį pripratimą. Esą, tragiškas reginys, susilpninta forma sukeldamas žiūrove baimės ir gailesčio emocijas, įgalinąs jį priprasti prie tų emocijų, atsikratyti per dideliu jausmingumu ir tokiu būdu pasiekti tą dvasios ramybę, kuri sutampa su tobula dorybe. Aišku, kad šita interpretacija visiškai nepaiso tragedijos meninės esmės ir paverčia ją tik priemone žmogaus dorovei ugdyti. Daug artimesnė visai Aristotelio filosofijos dvasiai yra kita interpretacija, XIX a. pasiūlyta žymiojo filologo *Bernayso.* Jo manymu, Aristotelis katarsio terminą pasiskolinęs iš senovės medicinos, kur juo žymimas vaistas arba gydymo būdas, išgydąs ligą arba bent palengvinąs jos eigą. Analogišką gydomąjį poveikį žmogaus jausminiam gyvenimui jis priskiria *muzikai* ir *tragiškajam menui.* Išreikšdama tam tikrus jausmus arba emocijas, muzika sukelia panašų klausytojo susijaudinimą. Bet kadangi muzikoje ta emocinė išraiška yra sutvarkyta pagal tam tikrą dėsningumą, tai, sekant ritminę melodijos eigą, atitinkamu būdu susitvarko ir klausytojui kylą jausmai, o tai juos švelnina ir taurina.

Panašiai žmogų veikia ir tragiškasis menas, nes ir čionai žiūrovas, atsidėdamas dramatiniam reginiui, turi pajungti jausmines reakcijas tragediją valdančiai meninei tvarkai. Ką gi reiškia toks katarsio paaiškinimas? Aristoteliui, kuris ir šiuo klausimu atstovauja būdingai antikos galvosenai, meninė forma remiasi matu, t. y. tuo pačiu saikingumo pradu, kuris apsprendžia dorybę ir skiria ją nuo bet kokių kraštutinumų (nedorybių). Todėl galima manyti, kad Aristotelis, kaip jau buvo nurodyta, iš tikro turi galvoje moralinę tragiškojo meno įtaką žmogaus jausmams. Toks menas švelnina žiūrovui sukeltas emocijas, suteikdamas joms morališkai vertingą saikingumą. Tačiau jei taurinamasis tragedijos poveikis priklauso nuo jos meninės formos, tai jis pirmiausia turi pasireikšti pačiu estetiniu įspūdžiu, kurį žiūrovas gauna iš tragiško veiksmo, o ne tik tais pėdsakais, kuriuos palieka jo sieloje. Atseit, katarsis turi turėti ne tik moralinę, bet ir *estetinę reikšmę.* Kokią būtent? Šita estetinė reikšmė negali būti aiškinama grynai psichologiškai (pvz., tuo, kad meninė tragedi-

jos forma, pajungdama žiūrovo dvasinį nusistatymą, palengvina tam tikrų specifinių emocijų — baimės, gailesčio — atsiradimą bei eigą ir tuo suteikia joms malonų atspalvį), nes lieka nesuprantama, kodėl ir kaip palengvinta emocijų eiga gali taurinti jas pačias.

Svarbu, kad katarsis iš esmės pakeičia emocijų prasmę bei vertę. O šitą jų kokybės pakeitimą, arba, vartojant mūsų dienų terminą, sublimavimą, galima suprasti tik iš estetinio nusistatymo kontempliatyvumo, iš to, kad jis pakelia emocijas į idealų planą ir atpalaiduoja nuo jų tiesioginio ryšio su aktualiais subjekto (individo) asmeniniais poreikiais. Tiesa, pats Aristotelis dar nėra iškėlęs ir tiksliai formulavęs estetinio nusistatymo esminio savitumo. Tačiau, interpretuodami jo katarsio teoriją šia prasme, mes, rodos, nenukrypstame nuo pagrindinės jo filosofijos linkmės. Nereikia užmiršti: Aristotelis aukščiausią vertę žmogaus dvasiniame gyvenime priskiria *grynajai teorijai* (kontempliacijai). O antra vertus, jis sugretina poeziją su filosofija, nurodydamas, kad ir poezija domisi ne tuo, kas iš tikro yra arba vyksta (kaip istorija), bet tuo, kas *gali* būti, kas apibūdina bendrą būties ir gyvenimo sąrangą. Vadinasi, pati aktuali realybė ir jos praktiniai interesai bei reikalavimai yra neutralūs jos atžvilgiu. Emocijų taurėjimas reiškia, kad jos, pajungiamos kontempliatyviam dvasios nusistatymui, nustoja savo aktualaus asmeninio suinteresuotumo ir įgalina žiūrovą giliai pajausti tai, kas herojaus charakteryje ir likime yra tikrai žmoniška [65].

Žinoma, taip aiškinant Aristotelio teoriją, katarsis nebelieka tik *tragiško* įspūdžio ypatumu; panašiai žiūrovą bei klausytoją, kiek jis atsideda tikrai estetinei kontempliacijai, veikia ir kitos meno rūšys. Bet koks tada yra specifinis tragiškumo savitumas? Gal būt, jam nusakyti reikalingas tam tikras etinis kriterijus?

Aristotelis mini dvi emocijas, kurias tragiškas menas sukelia ir „nuplauna": baimę ir gailestį. Gailestyje glūdi visų pirma tas simpatijos jausmas, kuris mus įgalina tiesiog dalyvauti tame, ką pergyvena ir patiria dramoje veikią asmenys. Šita simpatija, sako Aristotelis, yra itin gyva ir gili, jei 1) herojaus charakteris yra vidutinis, t. y. nepasižymi nei ypatingu gerumu, nei nepaprastu blogumu, ir jei 2) pati jo asmenybė ir jo gyvenimo aplinkybės patraukia į save mūsų dėmesį. Iš pirmo nurodymo aiškėja, kad ir, pasak Aristotelio, tragiškajam charakteriui grynai moralinis kriterijus neturi sprendžiamos reikšmės. Iš tikrųjų meniškai įspūdingas, dramatiškas yra kaip tik toks būdas, kuriame įsakmiai pasireiškia žmogaus prigimčiai būdingos teigiamybės ir neigiamybės. Antra vertus,— ir tai, matyt, pažymi antras Aristotelio nurodymas,— ir pati situacija, kurioje herojus veikia, turi būti dramatiška, t. y. tokia, kad leistų

herojui aiškiai parodyti savo charakterio ypatybes, nes tai, kas konkrečioje realybėje apsprendžia žmogaus likimą ir esminį šio likimo savitumą, yra žmogaus charakteris ir tos gyvenimo aplinkybės, su kuriomis jis susiduria. Iš šių dviejų veiksnių santykio kyla tragiškasis veiksmas. Jei Aristotelis savo poetikoje ne vieną kartą pabrėžia, kad tragedijoje svarbiausias momentas yra pats veiksmas, tai jis tuo ne tik nori pažymėti bendrą draminės poezijos savybę, bet turi galvoje ir ypatingą tragiškojo veiksmo reikšmingumą. O tasai veiksmas yra todėl reikšmingas, kad užmezga ir atmezga tokią situaciją (konfliktą), kurioje iškyla klausimas dėl žmogaus gyvenimo prasmės bei vertės ir kuri nulemia jo likimą (būti arba nebūti). Tatai turint galvoje, galima ir tiksliau suprasti tą nurodymą, kurį kartoja beveik visi estetikai, būtent, kad tragiškasis herojus turi pasižymėti tam tikra charakterio didybe arba kilnumu. Ir šiuo atveju būtų klaidinga galvoti apie specifiškai moralinį pranašumą. Svarbus yra tik vienas dalykas: ar dvasinės žmogaus jėgos ir jo nusistatymas gyvenimo atžvilgiu leidžia jam patekti į tokią lemiamąją situaciją ir, patekus į ją, suvokti jos sprendžiamąją reikšmę jo likimui. Tiktai šiuo atveju žmogaus pražūtis gali būti tragiška. Kur ji yra atsitiktinė, kur ji priklauso vien nuo išorinių aplinkybių ir nėra susijusi su žmogaus asmenybe, su gilesniais jos egzistavimo sluoksniais, ten tragiškumui nėra vietos. Jam atsirasti reikalingas tam tikras asmenybės *gilumas* ir *vidinis gyvybinis pajėgumas.* Žinoma, tai yra teigiama vertybė ir, gal būt, ta vertybė, kuri yra visų kitų gyvenimo vertybių pamatas. Bet, šiaip ar taip, tai nėra moralinė vertybė tiksliąja to žodžio prasme. Patys žmogaus siekimai, tas tikslas, kurį jis stengiasi pasiekti, ta aistra, kuri yra jį apėmusi, arba ta idėja, kuriai jis tarnauja, grynai moraliniu atžvilgiu gali būti nevertinga. Tai, kas čia vieninteliai svarbu ir gali tapti tragiškai reikšminga, yra pasireiškią dvasiniai žmogaus sugebėjimai (potencijos) ir į veiksmus dedamos pastangos. Todėl ir pasiaukojimas jokiu būdu nerodo, kad ta gėrybė, dėl kurios žmogus yra pasirengęs žūti, yra morališkai vertinga; galima pasiaukoti ir neteisingai idėjai, bet pats pasiaukojimo aktas nenustoja dėl to besąlygiško reikšmingumo. Tačiau tragiškumas toli gražu ne visados siejasi su pasiaukojimu. Tragiškas personažas gali ir neištesėti to, ką jis žada, jis gali pralaimėti lemiamąjį mūšį, pasirinkdamas ne tą kelią, kuris jam leistų parodyti savo aukščiausias galimybes. Todėl tragiškas veiksmas nebūtinai baigiasi fizine herojaus mirtimi,— jis gali pražūti ir išlikdamas gyvas, bet netekdamas to, kas jo asmenybėje yra vertingiausia.

Taigi aiškėja, kad tragiškumas negali būti aiškinamas tik subjektyviai — iš to, ką patiria bei pergyvena pats tragiškasis herojus arba tragiš-

ko veiksmo žiūrovas. Tatai — *objektyvus* fenomenas, glūdįs pačiame žmoniškume, pačioje dvasinėje žmogaus prigimtyje ir jo padėtyje pasaulyje. O jei Aristotelis savo tragedijos apybraižoje iškelia pirmiausia subjektyvią pusę, t. y. jos teigiamą poveikį žiūrovui (katarsį), tai jis šiuo klausimu seka bendra antikos filosofijos tradicija, kuriai grožis visuomet siejasi su dorove. Tačiau subjektyvus tragiškumo aspektas neatskiriamai susijęs su objektyviu jo aspektu ir nuo jo priklauso. Tos emocijos, kurias tragiškas reginys sukelia žiūrove — gailestis ir baimė, — yra *intencionalios* ir apsprendžiamos pirmiausia to objekto, į kurį nukreiptos. Todėl ir Aristotelio tragiškumo teorija gali būti aiškinama objektyviai. Iš tikrųjų: žiūrovo baimę ir gailestį sukelia herojaus nelaimė, jo kentėjimai, jo lemtingas galas. Bet tragiškas šių jausmų *reikšmingumas* priklauso ne nuo paties nelaimės arba kentėjimų fakto, o nuo to, kad pats herojus *kaltas* dėl savo likimo, pats užsitraukia jį savo veiksmais. Šita aplinkybė, rodos, pateisina tas teorijas, kurios tragiškumui suteikia grynai moralinę prasmę. Vienok *tragiškoji kaltė* yra ypatingo pobūdžio ir nebūtinai kyla iš moralinio nusidėjimo. Tai pastebėjo ir Aristotelis, nurodydamas, kad herojaus likimas mums sukelia gailestį (užuojautą), jei jo kentėjimai neužpelnyti, pakliuvus nelaimėn dėl tam tikros klaidos (suklydimo). Bet jei toji klaida nėra paprastas (ir atsitiktinis) apsirikimas, tai atsakomybė už lemtingus veiksmus užgula ant tragiško herojaus. Atseit, išeina, kad jis yra *nekaltas* ir *kartu kaltas*. Šitą savitą tragiškumo dialektiką pirmas teisingai iškėlė *G. Hegelis*. Herojus kaltas ta prasme, kad pats savo vidiniu nusistatymu, savo elgesiu sukelia tragišką situaciją. Bet, antra vertus, jis nekaltas dėl to, kad yra kaip tik tokia, o ne kitokia asmenybė ir kad gyvenimo aplinkybės bei eiga padaro tragišką konfliktą *neišvengiamą*. Arba, kitaip sakant, tas konfliktas kyla iš pačios herojaus asmenybės ir jos santykio su aplinkiniu pasauliu; jis kyla todėl, kad kaip tik tai, kas jo asmenybėje yra vertinga, neatskiriama nuo jo žmogiško netobulumo bei ribotumo ir sukelia aplinkos pasipriešinimą. Vadinasi, tragiškas herojaus likimas pasižymi tam tikru *būtinumu*. Bet tatai ne aklas fizinio pasaulio būtinumas, priklausąs nuo priežastingumo dėsnio, nuo atsitiktinio išorinių aplinkybių susiklostymo, o *reikšmingas* būtinumas, kuriuo pasireiškia ypatinga žmogaus dvasinio pasaulio santvarka. Toji santvarka gali būti apibūdinama kaip *neigiamasis tikslingumas*. Tai reiškia: kaip tik tie žmonės, kurie įstengia panaudoti aukščiausias žmoniškumo vertybes (galimybes), lemiamą valandą savo aplinkoje arba ir savo asmenybėje sutinka tokias priešingas jėgas, kurios ne tik kliudo įgyvendinti jų užsimojimus, bet ir paverčia į tą tikslą nukreiptus veiksmus priemone jiems patiems sunaikinti. Šiuo atžvilgiu tragiško herojaus likimas ne

atsitiktinis, o jam paskirtas, nes gilesnės, esminės to likimo priežastys glūdi jo asmenybėje ir jo santykyje su aplinkiniu pasauliu. Neigiamasis tikslingumas suteikia tragiškumui tam tikrą *slaptingą prasmę*. Rodos, kad kaip tik tada, kai žmogus sugeba pareikšti savo tikras (vertingiausias) išgales, į jo gyvenimą įsikiša aukštesnė, antžmogiška galybė ir stumia jį į nelaimę bei pražūtį. Senovės graikai tragiškumo mįslę aiškindavo arba tuo, kad dievai pavydi žmogaus laimei ir galingumui, arba tuo, kad jie nubaudžia žmogų už per didelį išdidumą, už mėginimą peržengti nustatytą žmogaus galimybių matą arba ribą. Kodėl žmogaus gyvenime viešpatauja tas neigiamas tikslingumas? Mūsų analizė pasitenkina, iškeldama patį reiškinį ir parodydama, kaip giliai jis yra įsišaknijęs visoje žmogaus gyvenimo problematikoje.

Gvildenant objektyvią tragiškumo pusę, jo glaudų ryšį su žmogaus likimu galima dar taip paaiškinti: gėris ir blogis (suprantami plačiausia bet kurios kultūrinės vertybės prasme) tikrovėje yra taip susipynę ir suaugę, kad, vienam realizuojantis tam tikru būdu, pasirodo ir antras. Blogis, būdamas grynai neigiamas pradas, gali įgauti realios galios tik naudodamasis gėrio jėgomis arba jį pamėgdžiodamas. Antra vertus, ir gėris savo konkrečiuose istoriniuose pasireiškimuose visuomet pasilieka šiek tiek netobulas, vienašališkas, ribotas. Įsitvirtinęs žmogaus gyvenime, gėris tuo pačiu sąlygoja, pateisina ir tą blogį, kuris glūdi jo netobulume, ir veikia ne tik kaip kuriamoji, bet ir kaip naikinamoji galia. Kitaip sakant, iš žmogaus istorinio egzistavimo nepašalinamas tam tikras prieštaravimas — tarp to, kuo gėris iš esmės turi būti, ir to, kas jis kiekvienu esamuoju momentu yra. Arba, vartojant Hegelio terminologiją: tie istoriniai aspektai, kuriais realizuojasi besąlygiška (gėrio) idėja, visados yra reliatyvūs ir neatitinka jos besąlygiškumo. Iš šito prieštaravimo gimsta lemiamieji žmogaus gyvenimo konfliktai, konfliktai, kuriuose susiduria ne tik gėris su blogiu, bet ir gėris su gėriu. Visuomenėje apskritai sprendžiamasis balsas priklauso vidutiniam žmogui, kuris laikosi įprastų, įsigalėjusių pažiūrų ir lengvai pasiduoda žemesniųjų polinkių (ypač pavydo) įtakai. Todėl visuomenė dažniausiai yra nusistačiusi prieš kiekvieną savarankišką asmenybę, kuri stengiasi įgyvendinti naują, gal būt, aukštesnį gėrio supratimą. Tokiu būdu kyla dviejų skirtingų gėrio aspektų kova, kurioje neišvengiamai pasireiškia ir blogio valdomos jėgos ir sugriauna asmenybę, išdrįsusią stoti prieš visuomenės nustatytą santvarką. Hegelis įtikimai pavaizduoja šitą tragiško konflikto užuomazgą ir atomazgą Sokrato likimu. Sokratas buvo naujos, aukštesnės moralės kūrėjas. Pagrįsdamas dorovę pažinimu (paties savęs ir gėrio pažinimu), jis paskelbė vidinę asmenybės autonomiją. Bet tiesos ir aukščiausio gėrio ieškojimas

susijęs su abejone, o šita abejonė paliečia pirmiausia tradicinę moralę ir sukrečia neracionalų jos pamatą. Be to, asmenybės vidinės autonomijos teorija, pripažindama protą vieninteliu tiesos bei dorovės kriterijumi, paneigia tą moralinę ir religinę santvarką, kuri remiasi visuomenės ir valstybės autoritetu. Šiuo atžvilgiu Sokrato idėjos — kiek jos buvo nukreiptos prieš viešpataujančią moralę — turėjo kažką bendro su sofistų mokslu, ir tradicinės santvarkos gynėjai negalėjo nežiūrėti į Sokratą kaip į savo priešą, kaip į sofistų sąjungininką, tvirkinantį jaunuomenę ir griaunantį dorovės bei religijos pamatus. Vadinasi, būtų klaidinga Sokrato tragiško likimo priežastimi laikyti tik jo priešų nedorybę. Esminė priežastis — tai *dviejų priešingų dorovės koncepcijų* susirėmimas, susirėmimas, kyląs iš vidinės dvasinio gyvenimo dinamikos. Sokrato likimo pavyzdys itin įsakmiai parodo, kad grynai moralinis kriterijus netinka tragiškajai kaltei ir iš jos išplaukiančiam tragiškajam likimui aiškinti. Bet iš šio pavyzdžio lygiai nedarytina išvada, kad tragišku herojumi gali būti tik asmenybė, atstovaujanti tam tikrai aukštai idėjai. Tai, kas žmogų stumia į tragišką konfliktą, būna ir galinga aistra, kuri jį visiškai apima, ir kuris nors gyvybinis gėris, kurį jis laiko aukščiausia vertybe ir į kurį nukreipia visą savo dvasinę energiją (garbė, galia, laisvė ir kt.). Žodžiu, tragiškumui esminga tik viena ypatybė, būtent, kad žmogaus nusistatyme gyvenimo atžvilgiu pasireikštų kažkas *besąlygiška*. Kokie yra to nusistatymo akstinai arba motyvai, neturi sprendžiamos reikšmės, jei tik jie nežaloja paties žmoniškumo [66], nes tikras žmoniškumas neatskiriamas nuo besąlygiškų vertybių pasirodymo. Bet, antra vertus, besąlygiškoms vertybėms susidūrus su realaus gyvenimo aplinkybėmis, tragiška atomazga tampa neišvengiama. Todėl galima sakyti, jog žmogaus likimo tragedija yra paties gėrio tragedija: realaus gyvenimo aplinkybėse jis negali skleistis ir vystytis, nesukeldamas tuo tokio blogio atoveiksmio ir pasipriešinimo, kuris remiasi paties gėrio jėgomis.

Išsiaiškinus objektyvų tragiškumo pamatą, galima geriau suprasti, kodėl herojaus kentėjimai žiūrovui įgauna teigiamą vertę ir suteikia iš tragiško reginio kylančiam estetiniam įspūdžiui savitą gilumą ir paveikumą. Ta lemiama kova su išoriniais ir vidiniais priešais, kuri skirta žmogui, patekusiam į tragišką situaciją, išryškina, kas jam gyvenime iš tikro reikšminga, kokie motyvai apsprendžia visą jo dvasios nusistatymą ir elgesį. Žmogus turi apsispręsti, kuriai iš susidūrusių vertybių jis duos pirmenybę ir paaukos visas kitas. Bet kiekviena *auka* susijusi su kentėjimu. Todėl tragiškos asmenybės *kentėjimais*, t. y. tuo, kaip ir dėl ko ji kenčia, pasirodo jos tikros žmoniškumo išgalės. Iš to galima matyti, kad ne kiekvienas kentėjimas yra tragiškai reikšmingas ir gali būti teigiamai

vertinamas. Visais tais atvejais, kai kentėjimas ištinka laisvai apsispręsti nesugebantį individą (pvz., vaiką) arba nuslopina ir sunaikina gyvybinius žmoniškumo pradus (pvz., psichinė liga), jis yra baisus, šiurpus, bet negali sukelti tragiško įspūdžio. Jis įgauna teigiamą vertę tik tiek, kiek yra *prasmingas*, o įprasminti jį tegali vien pati asmenybė laisvu apsisprendimu, vidiniu nusistatymu ją ištikusios nelaimės atžvilgiu. Tuo grindžiama ir *subjektyvioji kentėjimo* reikšmė tragiškam herojui. Priversdamas jį susikaupti ir nusigręžti į savo vidaus gelmes, kentėjimas leidžia jam atsipalaiduoti nuo apakinančių iliuzijų, giliau pažinti save, savo tikrąją esmę, nenumaldomas gyvenimo būtinybes ir suprasti savo likimo neišvengiamumą. Šiuo atveju herojaus kentėjimai baigiasi katarsiu etine žodžio prasme, tam tikru vidiniu nusiplovimu, jo tikram, autentiškam žmoniškumui atsiskleidus. Tragiško herojaus katarsis gali morališkai paveikti ir žiūrovą. Bet tatai — jau šalutinis momentas, nebūdingas pačiam estetiniam įspūdžiui. Estetiniu atžvilgiu kenčiančios asmenybės vaizdas reikšmingas tik tiek, kiek juo reiškiasi tikras niekuo nenustelbtas žmoniškumas. Reikia prisiminti: estetinė tragiško reginio reikšmė atsiskleidžia tik kontempliatyviam dvasios nusistatymui, tam savitam nusistatymui, kuris, kad ir nenuslopina, kaip grynai teorinis nagrinėjimas, visų jausminių subjekto atsiliepimų, vis dėlto atima iš jų bet kurį praktinį aktualumą ir nutraukia jų ryšį su gyvybiniais individo interesais bei poreikiais. Todėl ir herojaus kentėjimai, kuriuos vaizduoja tragedija, yra, taip sakant, *neutralizuoti*, jie nepaliečia mūsų veikiančiojo „aš" ir nebetenka to realaus paveikumo, dėl kurio tikrovėje mes jų vengiame arba stengiamės juos pašalinti, vis tiek, ar jie ištinka mūsų asmenį, ar kitą mums artimą arba brangų žmogų. Žinoma, ir tragiškame reginyje jie nenustoja buvę kentėjimais, jie gali žiūrovą giliai sujaudinti ir sukelti jame gyvą atbalsį, tačiau visi šitie jausminiai atsiliepimai (simpatija, gailestis, baimė ir kt.), kiek jie įeina į estetinį įspūdį, pasilieka „idealiojo" plano ribose ir nesisieja su realia žiūrovo padėtimi [67]. Tiktai toks nuo visų ryšių su tikrove atpalaiduotas kentėjimas gali įgauti estetinės vertės ir būti vadinamo „tragiško" pasitenkinimo pamatas [68]. Kitaip tektų manyti, jog tas pasitenkinimas kyla iš pridengto ir rafinuoto žiaurumo.

Taigi tragiškojo meno pavyzdys įtikinamai patvirtina tą Aristotelio mintį, kad poezija (ir galima pridurti menas apskritai) tam tikru atžvilgiu yra artima filosofijai. Pažinimas, glūdįs estetiniame suvokime, prasiveržia ir į tas pasaulio ir žmogaus prigimties gilybes, kurios išslysta nuo praktinės etikos žvilgsnio, ir todėl jis leidžia mums suprasti ir tokius žmoniškumo pasireiškimus, kurie negali būti įvertinami įprastų moralės kriterijų pagalba.

D. MENAS IR TENDENCINGUMAS

Tačiau jei tragiškumo analizė mums rodo, kad menui, net dorojant moraliniu atžvilgiu reikšmingą medžiagą (siužetą), dera išlaikyti savo laisvę bei autonomiją, tai nereiškia, kad jis turi būti neutralus kitų kultūros sričių interesų ir vertybių atžvilgiu. Šūkis „l'art pour l'art" („menas menui") yra klaidingas, jei tuo norėta pasakyti, jog menui užtenka savęs ir kad jis labiausiai klesti, nusigręžęs nuo visko, kas žmogui rūpi aktualiame praktiniame gyvenime. Toks „estetizmas" be galo siaurina meno akiratį, apribodamas jo kūrybos sferą vien tuo, kas tiesiog patraukia jutimo organus (akį, ausį) savo įspūdingumu arba įstabumu arba kas mums teikia smagumo, jaudindamas išorinį mūsų psichikos sluoksnį. Atitrūkęs nuo realaus gyvenimo, menas neišvengiamai senka, išsigimsta, pavirsta pramogą teikiančiu *žaidimu*. Jis ne tik nustoja ryšio su giliausiais savo įkvėpimo šaltiniais, bet ir nebegali atkurti viso to, kas juntamajame pasaulyje yra raišku bei reikšminga [69], nes ir pati jutiminė forma, arba struktūra, neatskiriama nuo to, ką ji išreiškia. Kas nejautrus formų raiškumui, tam neatsiskleis ir vidinės jų sąrangos paslaptys.

Taigi glaudus santykis su kultūros gyvenimo visuma menui esti būdingas. Ir dar daugiau: net tam tikras *tendencingumas* neprieštarauja jo prigimčiai. Beveik visi didžiausi meno kūriniai yra kupini etinio, socialinio arba filosofinio patoso. Iš to ir kyla nepaprastai žymi jų auklėjamoji ir lavinamoji įtaka [70]. Antai moralinės idėjos ir jausmai gali sužadinti menininko kūrybą taip pat, kaip ir bet kuris kitas siužetas. Ar jose glūdinti tendencija derinasi su meniškumo reikalavimais, priklauso nuo to, kaip ji santykiauja su kūrinio kompozicija. Jei tendencija daroma pagrindiniu principu, apsprendžiančiu kompoziciją — taip, kad ji tik pavaizduoja tam tikrą bendrą idėją, tai ne tik meno kūrinys nustoja savo estetinės vertės, bet ir pati tendencija lieka neįtikima, nepamatuota ir daro dirbtinį įspūdį. Pagrindinis vaidmuo visados turi tekti konkrečiam meniniam sumanymui (užsimojimui). Tiktai natūraliai išaugdama iš vaizduojamosios situacijos arba įvykių eigos, idėja savaime įsisiūlys žiūrovui arba skaitytojui ir pasirodys neatskiriamu esminiu estetinio įspūdžio veiksniu (momentu). Vadinasi, tendencijos paveikumą gali laiduoti vien meninis paties kūrinio vertingumas ir teisingumas [71].

E. MENAS IR BŪTIES MEILĖ

Nors meno kūrybai ir nepritaikomas moralės kriterijus, vis dėlto tenka pripažinti, kad tarp meno ir dorovės yra tam tikras vidinis ryšys. Tiktai jo reikia ieškoti ne pačiuose konstitutyviuose meno ir dorovės principuose (kaip paprastai daroma, gretinant grožį su dorumu), o giliau, tame žmogaus nusistatyme, kuriuo grindžiamas vienodai ir meno, ir dorovės galimumas. Iš tikrųjų: dorovinės veiklos tikslas — formaliai imant — yra pasaulio tobulinimas, įgyvendinant gėrį ir šalinant blogį. Bet šita veikla yra įmanoma ir prasminga vien tuo atveju, jei visos tos vertybės, kuriose išsiskleidžia dorumas, yra *būties vertybės*, kitaip sakant, jei *pati būtis pripažįstama teigiama vertybe*, kuriai duodama pirmenybė prieš nebūtį. Paneigus būties vertingumą, išnyktų ir gėris arba jis sutaptų su nebūtimi. Visos pesimistinės pasaulėžiūros, tiesą pasakius, neigia ne pačios būties vertę, o vertę tos empirinės būties, su kuria susijęs žmogaus gyvenimas, ir neigia ją todėl, kad surištas su ja blogybes laiko esminėmis ir nepašalinamomis. Ir šiuo atveju vertinimo kriterijus yra tam tikra tobulos būties idėja, kuri, šiaip ar taip, galų gale remiasi tuo, kas empirinėje būtyje pripažįstama teigiamybe. Antai budizmo (ir Šopenhauerio) nirvana nėra absoliuti (gryna) nebūtis, o greičiau tokia būties forma, kuri iš pagrindų skiriasi nuo empirinės būties ir gali būti pasiekiama tik radikaliu šios pastarosios neigimu. Kad žmogui yra natūralu būtį ir gyvybę vertinti teigiamai, aiškėja ir iš tos senovės filosofijai ir ypač platonizmui būdingos pažiūros, kuri skiria būties tobulumo laipsnius ir netobulumo priežastį mato nebūtyje, kuri įsiterpia į būtį[72]. Todėl, rodos, neprasilenksime su tiesa, jei sakysime, jog būties meilė yra būtina visų vertybių galiojimo sąlyga, vis vien ar būtis tapatinama su žemišku žmogaus egzistavimu, ar tikima, kad tobula būtis tesirealizuos tik aname pasaulyje, už empirinio gyvenimo ribų. Bet ta pati būties meilė įkvepia ir meninę kūrybą. Savo kūriniais įkūnydamas grožį, menas ne tik „pakeičia" empirinę realybę, bet kuria naujas būties formas, kuria naują estetinių vertybių pasaulį. Tikra kūryba neįmanoma, menininkui visomis savo išgalėmis neatsidėjus darbui, neįsigilinus į vaizduojamojo objekto prigimtį. O tas atsidėjimas, tas įsigyvenimas į juntamojo pasaulio savitumą gali gimti tik iš būties meilės. Iš jos (tos meilės) ima pradžią vienodai ir *idealistiškoji*, ir *realistiškoji* meno srovė[73]. Idealistiškasis menas savo stilizavimo priemonėmis siekia taip nušviesti (pakeisti) vaizduojamąjį pasaulį, kad ir jo sąrangoje, ir atskiruose jo reiškiniuose iškyla aikštėn visa tai, kas teikia jiems *tiesiog* besąlygišką vertę (estetiniu[74], etiniu,

religiniu atžvilgiu). Jo užsimojimai plaukia iš to paties dvasinio nusiteikimo, kaip tas veiklusis (praktiškasis) idealizmas, kuris, tvirtai pasikliaudamas nesugriaunama dorybės galia, stengiasi visą žmogaus gyvenimą pastatyti ant naujo, tobulesnio pamato. Realistiškasis menas, atrodo, yra daug kuklesnis, jis nesiima pralenkti arba patobulinti tikrovę, o siekia ją kruopščiai atkurti, nepraeidamas pro šalį ir to, kas joje menka, negražu, banalu ir niekinga. Vienok toks nusistatymas nė kiek nerodo, kad realisto-menininko įkvėpimo šaltinis nėra ta pati būties meilė. Ji reiškiasi čionai tiktai kitokiu būdu, išplaukia iš kitokio nusiteikimo. Galima sakyti, realistiškoji meilė yra kiek atlaidesnė, tolerantiškesnė už idealistiškąją, ji teigia bei brangina tikrovę tokią, kokia ji yra, mokėdama ir tai, kas gyvenime tamsu ir prasta, apgaubti grožio aureole ir suteikti tam tikrą reikšmingumą. Šiuo atžvilgiu realistiškasis menas yra artimesnis realiam gyvenimui, jis gali aprėpti bei pakeisti ir tai, kas idealistiškojo meno niekinama. Itin įsakmiai tai liudija žymus vaidmuo, kurį realistiškojoje meno srovėje vaidina *komiškumas* ir ypač jo aukščiausia forma — jumoras.

F. PAVYZDYS: KOMIŠKUMAS

Kalbant apie komiškumą meno srityje, visų pirma turima galvoje komedija. Ji priešpastatoma tragedijai, kaip lengvasis menas, linksminąs ir teikiąs pramogą, rimtajam arba kilniajam menui, kuris mus graudina ir jaudina. Kaip visos priešybės, komiškumas ir tragiškumas turi ir kažką bendro ir kartais gali susiliesti ir net pereiti vienas į kitą. Tačiau vargu ar galima būtų aiškinti komiškumą iš jo santykio su tragiškumu, ne tik todėl, kad jo formos ir reiškimosi būdai yra, palyginti su tragiškumo formomis, daug įvairesni, bet ir todėl, kad jis dažnai grindžiamas ne tik pačia objektyvia dalykų padėtimi, bet pirmiausia suvokiančiojo subjekto dvasios nusistatymu. Komiškumą galima sąmoningai, tyčiomis kurti, tragiškumas, priešingai, nepriklauso nuo žmogaus valios, tatai — lemties dalykas. Be to, komiškumo pasireiškimų sritis yra žymiai platesnė. Tragiškas — tiksliąja prasme — gali būti tik žmogaus likimas. Komišką įspūdį gali sukelti ir kiti gyvūnai, ir net negyvi daiktai. Lygiai kaip ir tragiškumas, komiškumas neapribotas meno sritimi. Pirminis jo šaltinis yra pats gyvenimas ir ypač jo socialinė santvarka, žmonių savitarpio santykiai ir santykiai su aplinkiniu pasauliu. Komiškumo savitumui ir jo ypatingai reikšmei išgvildenti tenka, turint galvoje priklausomumą nuo subjektyvių veiksnių (nuo subjekto sąmonės nusistatymo), kreipti dėmesį ne

tik į vidinę paties fenomeno struktūrą, bet ir į tą dvasinę atmosferą, kurioje jis atsiranda ir išsiskleidžia.

Nagrinėdami paprasčiausius, primityvius komiškumo atvejus, mes randame, kad vaikams ir neišprususiems žmonėms atrodo komiška ir sukelia juoką visa tai, kas įstabu, kas nepaprasta, netikėta, žodžiu, tai, kas savo išvaizda išsiskiria iš įprastos kasdieninių įspūdžių bei įvykių eigos ir su jąja nesiderina. Žinoma, įstabumas ir komiškumas toli gražu ne tas pats dalykas. Įstabumas yra daug platesnė sąvoka, kuri apima, be komiškumo, ir kitus jaudinančius įspūdžius (kas sensacinga, dramatiška, tragiška ir pan.). Bet pirminės, nediferencijuotos komiškumo išraiškos dar nesiskiria nuo įstabių įspūdžių, ir todėl įstabumą tenka laikyti ir komiškumo pamatiniu momentu. Kai dėl tos specifinės ypatybės, kuri apibūdina komiškumą visur, kur aiškiai pasirodo jo savitumas, tai ji priklauso nuo to, kuo mus nustebina tam tikras daiktas, reiškinys, veiksmas arba įvykis. Komišką įspūdį padaro tai, kas atrodo netikslinga, neatitinka tikrosios savo prigimties arba paskirties, kas neištesi to, ką žada, arba sukelia lūkesčiui priešingą pasekmę, kas priskiria sau nederamą jam vertę arba reikšmę ir pan.[75]. Kad ir kaip skirtingos yra filosofų, pradedant Platonu ir Aristoteliu ir baigiant romantikais ir mūsų laikų estetikais, pažiūros į komiškumo esmę, gvildenant tiksliau, kaip jie apibūdina jo objektyvią pusę (patį komišką objektą), nesunku įsitikinti, kad jie visi turi galvoje ir kartais aiškiai iškelia kaip tik nurodytą komiškumo ypatybę. Net *A. Bergsono* teorija, kuri, jo paties manymu, žymiai nukrypstanti nuo tradicinio komiškumo supratimo, ne tik neprieštarauja tokiam apibūdinimui, bet iš esmės su ja sutinka. Pasak Bergsono, komišką įspūdį gauni visur, kur kūrybinės gyvybės jėgos sustingsta ir pavirsta automatizmu arba bent įgyja tokio automatizmo išvaizdą,— automatizmo, valdomo mechaninės (negyvos) inercijos ir nesąmoningo įpratimo dėsnių. Toks gyvybės *sumechanėjimas* neišvengiamas kiekvieną kartą, kai nusilpsta žmogaus dėmesys *realybei* ir jis nemoka susigaudyti esamojoje padėtyje ir prisitaikyti prie ją apsprendžiančių aplinkybių. Todėl, sako Bergsonas, išsiblaškėlis esąs komiškesnis tipas par excellence. Vadinasi, ir šioje teorijoje komiškumas suvedamas į tam tikrą specifinį objekto netikslingumą arba neatitikimą savo prigimčiai: gyvybė nėra arba neatrodo tokia, kokia ji iš prigimties turėtų būti ir atrodyti, ji įgyja savo priešybės (automato, negyvo mechanizmo) pavidalą. Tiktai labai abejotina, ar galima, kaip Bergsonas mano, visus komiškumo pasireiškimus aiškinti tokiu būdu, t. y. gyvybės sustingimu bei sumechanėjimu. Būna ir tokių atvejų, kai tas fenomenas nepadaro juokingo įspūdžio, kai automatizmo pasirodymas gyvybės apraiškose yra pamatuotas ir tikslingas[76].

Tačiau toks komiško objekto apibūdinimas iškelia tik vieną esminį komiškumo momentą, kurio dar nepakanka *visam* tam fenomenui aiškinti. Kurio nors objekto netikslingumas arba neatitikimas savo paskirties paprastai yra mūsų neigiamai vertinamas ir sukelia nemalonų įspūdį. Kaip tai suderinti su tuo neginčijamuoju faktu, kad visa tai, kas komiška, mus patraukia, linksmina ir visų normalių žmonių pripažįstama teigiamu, pasitenkinimą teikiančiu reiškiniu? Šitą klausimą estetikai sprendžia visai skirtingu būdu, taip, kad sunku būtų nustatyti, kas yra bendro visiems tiems sprendimams. Kritiškai juos įvertinant, tenka pasakyti, kad, nors jie ir duoda nemažai įsidėmėtinų nurodymų, nė vienam iš jų nepavyko sudoroti problemos ir tinkamai išaiškinti, ką reiškia komiškumas žmogui,— nes aukščiau iškeltas klausimas liečia kaip tik gyvybinę komiškumo reikšmę. Norint ją nušviesti, reikia atsižvelgti ne tik į atskirą komišką pergyvenimą, bet ir į tą bendrą gyvybinę situaciją arba atmosferą, kuri leidžia jam atsirasti ir pasireikšti. Tai mums aiškiai parodo net ir paprasčiausių komiškų įvykių arba reiškinių analizė, tų įvykių arba reiškinių, kurie mus ištinka kasdieniniame gyvenime. Jie patraukia mūsų dėmesį savo įstabumu, t. y. tuo, kad yra neįprasti, netikėti, arba tuo, kad vienu ar kitu būdu ardo normalią kasdieninio gyvenimo eigą. Bet toks įvykis arba reiškinys juokingas mums atrodys vien tuo atveju, jei jis nepalies mūsų aktualių poreikių bei interesų, jei netrukdys to darbo, kuriam esame atsidėję, nekliudys mums įvykdyti to ketinimo, kuris mums rūpi esamuoju momentu. Priešingu atveju jis nepadarys komiško įspūdžio, o sukels veikiausiai apmaudą ir pasipiktinimą. Tai parodo, kad kasdieninis gyvenimas susidaro iš dviejų sferų. Viena, siauresnė, kurios centras yra mūsų praktiškasis arba veikiantysis „aš", apima visus aplinkinio pasaulio objektus ir reiškinius, kurie šiaip ar taip susiję su mūsų aktualiais interesais ir siekimais. Antroji — platesnė, kuri supa pirmąją ir sudaro tarsi aktualaus gyvenimo *foną*; jai priklauso visi daiktai ir reiškiniai, kurie tam tikru metu įeina į mūsų sąmonės akiratį, bet neturi tiesioginio ryšio su mūsų esamaisiais poreikiais ir veiksmais. Pirmąją sferą galima pavadinti *aktualiąja*, antrąją — *neutraliąja* (neaktualiąja) gyvenimo sfera. Šių dviejų sferų ribos, žinoma, nėra pastovios, jos nepaliaujamai kinta pagal mūsų aktualių interesų bei poreikių kitimus. Ir dar daugiau: dažnai jos persikerta arba susikryžiuoja, nes tas pats objektas gali priklausyti vienu atžvilgiu vienai, o kitu atžvilgiu — kitai sferai. Vis dėlto jų skirtumas (priešingybė) visados išlieka ir apsprendžia mūsų nusistatymą aplinkinio pasaulio atžvilgiu.

Aktualiojo kasdieninio gyvenimo sferoje viešpatauja praktinio tikslingumo principas: viskas vertinama atsižvelgiant į tai, padeda ar

kliudo esamiesiems poreikiams patenkinti. Komiškumui, kuriame netikslingumas, normalios įvykių eigos irimas arba iškrypimas įgyja teigiamos reikšmės, čionai nėra vietos. Tačiau, antra vertus, ne tik poilsio, bet ir darbo metu — jei darbas eina savaime ir nereikalauja ypatingo jėgų įtempimo arba dėmesio sutelkimo — mums yra malonus ir net mūsų sveikinamas kiekvienas įspūdis, kuris, nepaliesdamas mūsų interesų, įneša į kasdieninį gyvenimą kažką netikėto, nepaprasto ir tuo išardo jo įprastą monotoniškumą. Aišku, kad tokiems įspūdžiams palanki yra kaip tik *neutralioji sfera*, ta sfera, kuriai mes arba apskritai, arba esamuoju momentu esame abejingi, bet kuri vis dėlto gali mums sudaryti tam tikrą pramogą, patenkindama mūsų smalsumą, sensacijų bei jaudinančių potyrių troškimą ir panašius polinkius. Tiktai šitos sferos ribose žmogus gali iš šalies žiūrėti į įvykius ir ramiai sekti jų vystymąsi, suprasdamas, kad tai — reginys, kuris siekia tik jo sielos paviršių, giliau jo neužkliudo ir nieko iš jo nereikalauja. Žodžiu, tiktai neutraliosios sferos atžvilgiu gali atsirasti tas sąmonės nusistatymas, kuris paverčia žmogų praktiškai nesuinteresuotu stebėtoju ir iš kurio palankiomis aplinkybėmis išauga vienodai ir estetinė, ir teorinė (mokslinė) kontempliacija. Prie tokių smaginančių arba dominančių įspūdžių, kylančių neutraliojoje sferoje, priklauso ir tai, kas komiška, pirmiausia pirmykštės, paprastos komiškumo formos. Tas netikslingumas arba netinkamumas, kuris yra jų priežastis, ne tik mūsų neerzina, nepiktina, bet net linksmina mus, nes įvairina, gyvina gyvenimą ir leidžia šiek tiek užmiršti atsibostantį kasdieniškumo vienodumą. Paaiškinkime tai pavyzdžiu, kuriuo pasinaudojo ir Bergsonas. Mes matome žmogų, einantį gatve. Staiga jis suklumpa ir parpuola. Kodėl mums tai juokinga? Pasak Bergsono, todėl, kad, žmogui krintant, gyvi organiniai jo kūno judesiai pavirsta mechaniniais (priklausančiais tik nuo svorio), t. y. neatitinkančiais gyvybės prigimties. Jei tasai žmogus, sako Bergsonas, neparkristų, o netikėtai atsisėstų gatvės viduryje, tai toks pasielgimas nebūtų komiškas, nes šiuo atveju jo judesiai nenustotų savo organiško pobūdžio. Tačiau vargu ar galime sutikti su šiuo Bergsono aiškinimu. Toks atsitikimas gali būti dar komiškesnis, jei jis žymiai nukrypsta nuo žmogaus įprasto elgesio ir nesuderinamas su tais veiksmais, kurių galima iš jo laukti. Lemiamąją reikšmę turi ta *konkreti situacija*, kurioje stebėtojui pasirodo komiškas atsitikimas ir visos apibūdinančios jį aplinkybės. Jei, pavyzdžiui, vaikas kris arba atsisės gatvėje, tai, gal būt, visiškai nesukels juoko, nes būdingas vaiko amžiui naivumas arba neapdairumas pateisina mūsų akyse jo poelgį arba ištikusį jį nemalonumą (kritimą). Bet jei tai atsitinka suaugusiam, nebejaunam ir, gal būt, apkūniam žmogui, kurs sugeba vaikščioti oriai, neskubėdamas,

tai šiuo atveju įspūdis bus komiškas, nes staigus kritimas arba atsisėdimas gatvėje nesiderina nei su normaliais, įprastais jo judesiais, nei su jam viešoje vietoje derančiu elgimusi. Tačiau šitas nuotykis nustos atrodęs komiškas, jei tik pastebėsime, kad tas žmogus krisdamas susilaužė koją arba smarkiai susimušė: nes tuo pačiu metu visa scena iš neutraliosios pereina į aktualiąją mūsų interesų sferą. Mes nebegalime palikti pašaliniais stebėtojais. Artimo nelaimė sukelia mūsų gailestį ir reikalauja, kad suteiktume jam pagalbą. Kad polinkis į komiškumą nėra tik praeinama užgaida, o instinktyvus reikalas, giliai įsišaknijęs žmogaus prigimtyje, rodo vaikų elgimasis: jie ne tik patraukiami viso, kas nepaprasta, keista, juokinga, bet ir patys mėgsta sukelti tokius įspūdžius, išdykaudami arba krėsdami eibes bei juokus. Juo gyvesnis ir judresnis vaikas, tuo įsakmiau reiškiasi tas jo polinkis. Jo pasireiškimai būna dvejopi: *neigiami* ir *teigiami*. Arba tai yra išdykavimai, kurie vienaip arba kitaip trukdo arba sutrikdo nustatytą gyvenimo bei darbo tvarką (pvz., mokinių išdykavimai mokykloje), arba tokie veiksmai, kurie nukrypsta nuo įprastų veiksmų ir įvykdo tam tikrą sumanymą arba pasiekia savo tikslą nepaprastu, keistu būdu (pvz., vaikščiojimas ant rankų, rašymas kairiąja ranka, kalbėjimas išgalvota apsunkinta kalba ir kt.). Čia, be abejo, ima reikštis tam tikras kūrybinis sugebėjimas, tas pats, iš kurio ypatingomis aplinkybėmis išauga menas ir meninių formų įvairumas. Einama ne tiesiausiu bei paprasčiausiu keliu, o užuolankomis, nepramintais takais. Apskritai šių dviejų veiksenų priešingumą galima taip apibūdinti: kasdieninis žmogaus gyvenimas (šeimyninis ir visuomeninis), jo reguliarus darbas ir veiksmai, patenkiną jo fizinius ir dvasinius poreikius, vyksta pagal įprastą, tradicija pagrįstą tvarką, kuri kaip tik dėl savo įprastumo atitinka ekonomiškumo principą, t. y. įgalina žmogų kiekvieno veiksmo tikslą pasiekti, mažiausiai įtempiant ir išeikvojant jėgas. Šia prasme šita tvarka yra sąlygiškai *tikslinga* ir *racionali*. Ta kasdieniškumui priešinga tendencija, kuri gimdo komiškumą, nesilaiko ekonomiškumo principo ir tuo neigia ir įprastos elgsenos arba veiksenos tikslingumą bei racionalumą, kliudydama normalią jos eigą arba pakeisdama ją tokia veiksena, kuri tyčiomis eina prie tikslo sudėtingesniu, apsunkintu keliu. Atseit, ji vertina teigiamai, kas praktinio kasdieniškumo atžvilgiu yra netikslinga, neracionalu ir net absurdiška. Pažymėtina, kad tas naujas požiūris ir vertinimo būdas atsiranda nepriklausomai nuo praktinio gyvenimo reikalavimų ir išorinių aplinkybių, iš savaimingo vidinio impulso. Paprastai jis neardo įprasto gyvenimo būdo bei tvarkos arba suardo ją tik laikinai (vaikų, jaunuolių išdykavimai) ir net puikiai derinasi su ja, nes taikomas tik neutraliajai gyvenimo sferai arba tam, kas ir aktualiojoje sferoje

neturi didelės svarbos. Tai parodo, kad komiškumas, nors ir priešingas kasdieniškumui, pirmiausia reiškiasi kaip tik kasdieniškumo plane bei ribose ir visuose savo kitimuose pasilieka glaudžiai su juo susijęs. Tiktai įsidėmint nurodytas komiškumo atsiradimo aplinkybes, galima suprasti, kokiu būdu tai, kas netikslinga, neracionalu, beprasmiška, žmogaus akyse įgyja teigiamą vertę, lygiai ir tai, kodėl komiškumas pasiekia savo aukščiausią laipsnį kaip tik tais atvejais, kur normalaus veikimo tikslingumas — dėl atsitiktinių arba kieno nors tyčiomis sudarytų aplinkybių — pavirsta kraštutine priešybe, *negiamuoju tikslingumu,* — taip, kad tas veikimas baigiasi, grįždamas į išeities tašką arba vesdamas prie priešingo rezultato, negu tas, kuris buvo lauktas arba numatytas [77]. Be to, ta gyvybinė situacija, kurioje užsimezga komiškumas, iš vienos pusės, išaiškina ir pamatuoja visą eilę tų ypatybių, kurios paprastai išvardijamos, apibūdinant komiškumo prigimtį, iš antros pusės, leidžia kritiškai įvertinti tai, kas kitose komiškumo teorijose netiksliai nusakyta arba net nustelbia ir iškreipia tikrą komiškumo prigimtį. 1. Antai Bergsonas ir kiti filosofai pabrėžia, kad juokimasis esąs susijęs su tam tikra *moralinio jautrumo stoka;* tik abejingas tam, kas atsitinka, stebėtojas galįs juoktis. 2. Pasak Folkelto, mūsų nusistatymas komiško objekto atžvilgiu pasižymi tuo, kad mes *nerimtai* į jį žiūrime, nesiskaitome su juo dėl jo menkumo bei niekingumo. 3. Todėl komiškas reginys arba įspūdis yra mums lyg mus linksminąs *žaismas,* kuriam atsidedame tik poilsio bei pramogos metu ir kuris nesuderinamas su rimtais ir svarbiais gyvenimo uždaviniais. 4. Kadangi komiškas objektas nenumato mums jokių pareigų, tai, besismagindami juo, mes jaučiamės esą laisvi, nieku *nevaržomi.* 5. O šitas laisvas žaidimas, pasak Folkelto, mums esąs itin malonus ir todėl, kad komiško objekto niekingumo akivaizdoje mes jaučiame besąlygišką savo pranašumą. 6. Kiti filosofai komiškų įspūdžių malonumą sieja net su žmogaus *egoistiniais polinkiais:* komiško personažo menkumas mus džiuginąs todėl, kad tai žemina jį mūsų akyse ir tuo pakelia mūsų pačių vertingumo jausmą. Atseit, pagal šitą teoriją teigiamas komiškumo tonalumas kyla iš piktdžiugos. Iš tikrųjų, kol tai, kas vyksta, pasilieka neutraliosios sferos ribose, t. y. nepaliečia mūsų realių, valią skatinančių interesų, ir moralinis jautrumas negali būti sužadintas. Mes abejingi komiško objekto realybei, visam tam, kas slypi savarankiškame jo egzistavime. Tatai — tik vaizdas, darąs mums pramogą ir šiuo atžvilgiu pavaduojąs žaismą. Pirmiausia todėl mes ir nežiūrime į jį rimtai, t. y. kaip į reiškinį, liečiantį gyvybinius mūsų poreikius; komiško objekto nevertingumas yra tik antrinė (šalutinė) aplinkybė, tvirtinanti bei stiprinanti abejingąjį (neutralųjį) sąmonės nusistatymą. Tuo nusistatymu grindžiamas ir tas

laisvumas, kuris mums leidžia „žaisti" objektu, t. y., įžvelgus jo komiškumą, savo nuožiūra iškelti kaip tik tas jo puses arba žymes, kuriose tas komiškumas itin aiškiai pasirodo. Tačiau dėl tos pačios priežasties, t. y. dėl to, kad komiškumas užsimezga neutraliojoje sferoje, jo nejungia joks būtinas ryšys su pranašumo jausmu. Nusimanyti apie savo pranašumą negalima be palyginimo, o tai, kas priklauso neaktualiajai sričiai ir kam mes abejingi, neteikia stebėtojui jokio palyginimo su jo paties asmenybe arba padėtimi. O jeigu taip, tai komiško įspūdžio malonumas negali būti siejamas ir su piktdžiuga tiksliąja to žodžio prasme, nes ta emocija iškyla tik aktualiojoje sferoje, t. y. tokių reiškinių arba įvykių proga, kurie vienu arba kitu būdu patenkina mūsų asmeninius interesus. Mes piktdžiugaujame kito žmogaus nelaime, nepasisekimu arba trūkumu, kai esame nedraugiškai nusiteikę jo atžvilgiu. Bet juokingas mums gali atrodyti ir toks žmogus, kuriam mes esame visiškai abejingi ir kurio asmeniškai nepažįstame.

Vienok negalima neigti, kad tam tikru atžvilgiu komiškumo jausmas yra giminingas piktdžiugai. Komiškas reginys, kaip mes matėme, linksmina mus savo neigiamuoju tikslingumu, sudarančiu bei sutrikdančiu įprastą, normalią kasdieninio gyvenimo eigą. Tuo jis patenkina tą instinktyvų palinkimą, kuris sukyla prieš kasdieniškumą ir su džiaugsmu sveikina viską, kas jį pakeičia kažkuo netikėtu, nepaprastu, neigiančiu jo tikslingumą. Šiuo atžvilgiu komiškumo emocijoje glūdi tam tikra piktdžiuga, bet piktdžiuga, kuri tiesiog nukreipta prieš patį kasdieniškumą ir tik netiesiogiai paliečia ir komišką daiktą arba personažą (kiek jis yra kasdieniškumo atstovas ir vykdytojas). Kitaip sakant, tai yra *nesavanaudiška* arba *asmeniškai nesuinteresuota* piktdžiuga, kuriai kaip tik todėl dorovės atžvilgiu negalima priskirti nei teigiamos, nei neigiamos vertės. Žinoma, į komiškumo emociją gali įsiskverbti ir tikra savanaudiška piktdžiuga, kai sukeliąs ją asmuo dėl vienos arba kitos priežasties mums yra nesimpatingas, nepakenčiamas. Ir dažnai naudojamasi pajuokimais savo priešui pažeminti arba atkeršyti. Vienok, nors pavydas, neapykanta, antipatija, skriauda neretai yra tie varikliai, kurie skatina mus pastebėti ir iškelti aikštėn tai, kas kitų žmonių būde ir elgesyje yra juokinga, vis dėlto komiškumo esmė jais nesiremia ir gali reikštis nepriklausomai nuo jų.

Tačiau ta kasdieniška situacija, kurią apibūdina aktualiosios ir neutraliosios sferos priešingumas, tetinka paprastesniems (elementaresniems) komiškumo atvejams aiškinti. O aukštesnės jo formos gali atsirasti vien tada, kai tam tikru būdu pasikeičia subjekto nusistatymas kaip paties komiškumo, taip ir jį sąlygojančios situacijos atžvilgiu. Tas

pasikeitimas reiškiasi visų pirma tuo, jog neutralioji gyvenimo sfera tiek išplečiama, kad apima ir aktualiąją sferą. Tam padeda ta aplinkybė, kad šių dviejų sferų ribos yra nepastovios ir nuolat kinta. Tai, kas vienu momentu aktualu, kitu — nustoja aktualumo ir pereina į neutraliąją sferą (pvz., atsimenant, atgaminant tai, kas buvo patirta, pergyventa). Bet šalia to, žmogui sąmonėjant, stebėjimas „iš šalies" įgauna vis didėjančią svarbą: ne tik teoriniam pažinimui (mokslui), bet ir visam praktiniam bei socialiniam gyvenimui. Tiktai toks nesuinteresuotas stebėjimas įgalina žmogų nuodugniau suprasti gyvenimo aplinkybes ir santykius su kitais žmonėmis, teisingai įvertinti kiekvienos situacijos galimybes ir išgauti iš jos visa tai, kas jam reikšminga bei vertinga. Taip ilgainiui susiformuoja tas *kontempliatyvusis*, arba stebimasis, sąmonės nusistatymas, kuris palankiomis aplinkybėmis pajungia sau ir aktualiąją gyvenimo sferą. Žmogus net savo paties žmogiškąjį egzistavimą ima laikyti reginiu, įgyja niekuo nesuvaržytą vidinę laisvę, leidžiančią jam iškilti virš savo individualybės ribotumo ir savo nuožiūra „žaisti" gyvenimo nuotykiais, juokiantis iš visko, kas jame menka, prieštaringa ir komiška. Tatai ta „dieviškoji" ironija, kurioje, pasak romantikų, žmogus pasiekia savo dvasingumo viršūnę. Joje slypi, be abejo, pavojinga pagunda — ir romantikai ne vieną kartą jai pasiduodavo,— nes taip nusiteikusiam žmogui ir švenčiausi, kilniausi dalykai pasidaro žaislu, duodančiu jam progos parodyti sąmojingumą. Bet, antra vertus, šitas nusistatymas duoda žmogui tikrą laisvę savo paties atžvilgiu ir atveria jam akis į gilesnius gyvenimo sluoksnius ir paslėptą jų prasmingumą. Jisai nebesitenkina, iškeldamas juokingus kasdieniškumo nuotykius (mažmožius) ir linksmindamasis neigiamuoju jų tikslingumu, bet, priešingai, mėgina pačiame komiškų reiškinių netikslingume, net absurdiškume, surasti tam tikrą prasmę, naudodamasis juo kaip priemone atskleisti tokiems gyvenimo įvykių sąryšiams bei santykiams, kurie paprastai išslysta žmonėms iš akių. Taip atsiranda tos aukštesnės komiškumo formos, kuriose neigiamas momentas (netikslingumas, absurdiškumas) įgauna ypatingą svorį ir teigiamą vertę todėl, kad jo pagalba, jam tarpininkaujant, pasireiškia tai, kas iš tikro reikšminga bei esminga. Komiškumas nustoja buvęs tik žaidžiančio linksmumo objektu; pro komišką kaukę persišviečia rimtas, raiškingas, kartais net tragiškas veidas. Svarbiausios šio „rimtojo" komiškumo rūšys yra *sąmojis* (paradoksas) ir *jumoras*. Sąmojis klesti ypač kalbos srityje. Panaudodamas daiktų arba reiškinių panašumą, kurį iškelti padeda ir žodžių daugiaprasmiškumas bei metaforiškumas, jis sugretina tokius dalykus, kurie priklauso visiškai skirtingiems tikrovės planams ir iš pirmo žvilgsnio tartum neturi nieko bendro. Bet, atidžiau įsižiūrėjus, pasirodo,

kad, palyginant tai, kas tarsi nepalyginama, mums netikėtai atsiskleidžia naujas objekto aspektas, leidžiąs giliau suprasti tikrą jo prigimtį bei reikšmę; ir nesąmonė pavirsta reikšminga teisybe[78].

Bet iš visų komiškumo atmainų, gal būt, didžiausią reikšmę ir gyvenimui, ir menui turi *jumoras*. Jisai ne tik padeda mums pakelti visus kasdieninio gyvenimo nemalonumus, priklausančius nuo išorinių aplinkybių, nuo mūsų pačių klaidų bei neapsižiūrėjimų arba nuo kitų nemandagumo ir pikto noro, nukreipdamas mūsų dėmesį į tai, kas tuose atsitikimuose juokinga, bet ir sudaro esminę ypatybę to *dvasios kilnumo, kuris sunkiausiomis aplinkybėmis nenustoja* vidinės laisvės ir moka jose surasti šį tą, iš ko galima pajuokauti. Juo tvirtesnė žmogaus nepriklausomybė nuo išorinių aplinkybių, tuo jis jautresnis jumorui ir jumoristiniam gyvenimo įvykių aspektui. Bet toks laikymasis tikrovės akivaizdoje nesuderinamas su šio pasaulio niekinimu ir asketišku atsigręžimu į savo asmenybės vidų; jis teprieinamas tam, kuris teigia bei brangina realų gyvenimą, nepaisydamas jo netobulybių, ir kuris net šiose netobulybėse išvysta tai, kas vertinga; žodžiu, toks laikymasis gali pasireikšti vien žmoguje, kuris mielai priima gyvenimą tokį, koks jis yra. Todėl tikras jumoras, t. y. jumoras, kuris neabejingas gyvenimo rimtumui, yra neatskiriamas nuo meilės ir žmoniškumo. Tai ypač aiškėja iš to, kaip jis žiūri į žmogaus *būdo silpnybes* ir kaip vaizduoja jas mene. Bergsonas charakterių komiškumą laiko pagrindine komiškumo forma, nuo kurios priklauso visos kitos jo formos, nes gestai, mimika, veiksmai ir net įvykiai atrodą juokingi, kiek juose atsispindi žmogaus gyvybės sustingimas bei suautomatėjimas. Bet automatizmas nuo tikros kūrybiškos gyvybės skiriasi savo nekintamumu: jo pasireiškimai yra tipiški, t. y. nuolat kartojasi panašiomis aplinkybėmis. Todėl, Bergsono nuomone, komiškos gali būti ne individualios žmonių ypatybės, o tik tai, kas jų charakteriams yra bendra, vadinasi, tam tikri charakterio tipai (šykštuolis, pavyduolis, lošėjas ir t. t.). Taigi, pagal šitą koncepciją, komiškumas gimsta iš vidaus, iš gyvybės centro, iš būdo ir iš ten išplinta į periferiją. Jei mūsų komiškumo kilmės analizė atitinka tikrenybę, tai komiškumas skleidžiasi kaip tik atvirkštine kryptimi — iš periferijos į centrą. Ta sritis, kurioje jis atsiranda,— tai neutralioji kasdieninio gyvenimo sfera, kuri mus paliečia vien savo išoriniu, jutimiškai tiesiog suvokiamu sluoksniu. Ir tiktai tiek, kiek tame paviršiniame sluoksnyje pasireiškia žmogaus vidus (mostais, mimika, veiksmais, žodžiais), ir pats charakteris gali pasidaryti komiškas. Tai, kas, iš šalies stebint žmogaus elgimąsi, mums pirmiausia krinta į akis ir mūsų tiesiog suvokiama, yra bendras jo nusistatymas, bendra jo veiksmų, mostų ir žodžių intonacija (kad jis elgiasi gudriai,

bailiai, kad pasirodo šykštus, irzlus ir t. t.). Todėl tai komedijos rūšiai, kuriai rūpi iškelti įvykių bei situacijų išorinį, tiesiog veikiantį komiškumą, labiausiai tinka vaizduoti *tipus,* t. y. tokius charakterius, kurių veiksmus ryškiai apsprendžia viena dominuojanti būdo ypatybė. Tačiau kai tik imame domėtis pačiu komišku personažu, tai jis nustoja buvęs tik tipo atstovas, prieš mus iškyla visa jo *asmenybė,* ir tai, kas jame juokinga, pasirodo esą neatskiriamai susiję su individualiu jo likimu, su visu jo asmeninio gyvenimo savitumu. Bet, susidomėjus asmenybe, iš esmės kinta ir mūsų (žiūrovų, skaitytojų) nusistatymas. Mes nebeliekame abejingi ir komišku reginiu tesilinksminą stebėtojai, mes įsižiūrime, įsijaučiame į personažo vidų, į visa tai, kuo pasireiškia jo žmogiška prigimtis ir kuo ji sukelia mumyse gyvą atbalsį. O atsidėjus jo gyvenimo ritmui bei eigai, mums kitokioje šviesoje pasirodo ir komiški to asmens bruožai: mes suvokiame jų reikšmingumą ir vidinį jų ryšį su visos jo asmenybės būsena bei gyvenimo būdu. Žodžiu, gilusis jumoras (nurodyta prasme) yra įkvėptas žmogaus ir gyvybės (būties) meilės: iškeldamas tikrovės netobulybes, prieštaravimus ir keistenybes, jisai taip jas nušviečia ir pakeičia, kad pati tikrovė, tokia, kokia ji yra, mums atrodo pateisintina ir turinti teigiamos vertės. Tokio pobūdžio yra, pavyzdžiui, A. Čechovo ir ypač Č. Dikenso bei kitų anglų rašytojų jumoras. Suprantama, kad šitai jumoro formai nėra svetimas ir gyvenimo *tragiškas aspektas* ir kad ji gali susilieti su juo į *tragikomiškumo* vienybę. Pasaulinėje literatūroje būdingiausiu tragikomiškumo atstovu teisingai laikomas Don Kichotas. Jo gyvenimo nuotykiai ir lemtingas galas pavaizduoja tragediją idealisto-svajotojo, kuris, trokšdamas įgyvendinti savo idealą, į viską žiūri tojo idealo akimis, nemato tikro realybės veido ir nesupranta to, kas joje kasdieniška, trivialu ir paprasta. Suviliotas savo paties sukurtų iliuzijų, jis praranda ryšį su tikrove, ir todėl visi jo kilnūs užsimojimai bei žygiai ne tik nepavyksta, bet ir baigiasi atomazga, kuri paverčia jį banalaus farso personažu ir triuškinte triuškina gražias jo svajones. Tačiau tas Don Kichoto komiškumas ir visos jo silpnybės (realumo jausmo praradimas, garbės troškimas ir kt.) nemažina tragiško jo asmenybės reikšmingumo. Jisai tik suteikia tam tragizmui savitą atspalvį, parodydamas, kad realiame gyvenime kilnumas neretai susiliečia su savo kraštutine priešybe.

Tačiau ar iš tikrųjų būties (gyvybės) meilę tenka laikyti esmingu aukštesniųjų ir gilesniųjų komiškumo formų veiksniu? Ar neapykanta nebūna dažnai galingu akstinu juokingoms žmonių silpnybėms iškelti? Ar ji nesužadina mūsų įžvalgumo ir neįgalina pastebėti kaip tik svarbiausias paslėptas priešo ydas ir išjuokti jas dagaus pamfleto arba pašie-

piamosios satyros forma? Į šitą klausimą galima atsakyti kitu: ar pamfletas arba satyra gali būti ne tik taiklūs, bet ir gilūs bei reikšmingi, jei jie nekyla iš ypatingo jautrumo tikroms žmogaus moralinėms vertybėms? Ir ar tas jautrumas įmanomas be, nors ir nesąmoningos, neišpažintos, dorumo meilės? Ten, kur neapykanta neišauga tik iš gyvuliškų instinktų arba užgautos savimylos, ją slaptingi saitai riša su meile.

3. MENAS (GROŽIS) IR TIESA

A. PROBLEMOS FORMULAVIMAS

Lygiai kaip estetika susiduria su klausimu apie meno santykį su dorove, ji taip pat negali apeiti ir kito klausimo: koks yra meno santykis su tiesa? Šie du klausimai negali būti sprendžiami vienodai. Žinoma, menas gali vaizduoti ir tai, kas teisinga, ir tai, kas neteisinga arba neatitinka tikrovės, tokiu pat būdu, kaip jis vaizduoja ir teigiamus, ir neigiamus dorovės atžvilgiu reiškinius. Tačiau ir tai, kas neteisinga arba nedora, turi būti vaizduojama *teisingai*. Vadinasi, pati vaizduosena turi patenkinti tam tikrus tiesos reikalavimus. Bet kokie yra tie reikalavimai? Menas nekopijuoja tikrovės. Tai pripažįsta net tie estetikai, kurie laikosi pamėgdžiojimo teorijos (pvz., Aristotelis). Menas atrenka tai, kas tikrovėje yra esminga bei jai būdinga ir derinasi su estetiniu menininko sumanymu. Vienok ir toks atsakymas neišaiškina meno santykio su tiesa. Kaip tada pateisinti tą vaizduoseną, kuri naudojasi stilizavimo priemonėmis ir tuo iš esmės pakeičia tikrovės vaizdą? arba fantastinį meną (pasakas), kuriantį visai kitonišką pasaulį, kuriame nustoja veikę pagrindiniai tikrovės dėsniai? Aišku, kad teorija, kuri neįstengia įvertinti minėtų meninių linkmių bei formų reikšmės arba kuri net neigia jų leistinumą, pati save pasmerkia. O jeigu meno uždavinys nėra atvaizduoti realybę, tai, matyt, mene tiesa negali turėti tos pačios reikšmės, kaip pažinimo ir praktinio gyvenimo srityse. Toks spėjimas atrodo mums tinkamas ir todėl, kad yra tokių meno rūšių, kurioms atitikimo tikrovei koncepcija jokiu būdu negali būti taikoma. Sekti gamtos pavyzdžiu tegali vaizduojamasis menas; nei muzikai, nei grynajam ornamentui, nei ornamentui negali būti todėl, kad jų kūriniai apskritai neturi jokios apiarchitektūrai tas sekimas negali būti tvarkomuoju principu. Muzikai ir brėžtos dalykinės reikšmės. O architektūros ir verslinio meno kūriniai, nors ir yra dalykinio pobūdžio, vykdo sumanymus, kurie nesiremia

gamtos pamėgdžiojimu, bet patenkina tik praktinius paties žmogaus poreikius.

Dėl šitų meno rūšių galima net abejoti, ar joms iš viso tinka tiesos kriterijus. Tačiau, antra vertus, ir čionai ne be pamato kalbama, pavyzdžiui, apie tikrą arba netikrą muzikos pjesės patosą arba apie architektūrinio stiliaus tikrumą. Iš to, kas pasakyta, aiškėja: į klausimą, ką reiškia tiesa menui, negalima duoti bendro atsakymo, neišaiškinus pirmiau atskirų meno rūšių santykio su tikrove. Tas klausimas liečia visų pirma vaizduojamąjį meną, kurio ryšys su tikrove neginčijamas. Bet jei pasirodys, kad tam tikras tikroviškumas ir teisingumas yra esminis pačių estetinių vertybių momentas šioje meno rūšyje, tai iš to, gal būt, galima bus spręsti ir apie kitų meno rūšių santykį su tiesa. Tada išryškės ir klausimas, kokia prasme meninė tiesa turi būti skiriama nuo mokslinės ir praktinės tiesos.

B. TEORINĖ TIESA

Mūsų analizės išeities taškas bus teorinės tiesos sąvoka. Praktinė tiesa esmingai nesiskiria nuo jos, ji tik tenkinasi mažesniu tikslumo laipsniu, tuo laipsniu, kurio pakanka susigaudyti gyvenimo situacijose ir pasiekti praktinius tikslus. Todėl nėra reikalo atskirai apie ją kalbėti. Teorinėje sferoje skiriama *formalioji* ir *materialioji* tiesa. Formalioji tiesa neatsižvelgia į pažinimo santykį su savo objektu, su pačia pažįstamąja būtimi, ji liečia tik *loginę* pažinimo struktūrą ir apsprendžia vidinį (imanentinį) jo vienumą ir neprieštaringumą. Pažinimas patenkina formaliosios tiesos reikalavimus tuo atveju, jei visi sprendimai, kurie yra tam tikro mokslo pamatas, sudaro vieningą sistemą, t. y. taip susieti vienas su kitu, kad, vieną paneigus, iš tų sprendimų visumos plaukiančios išvados neišvengiamai veda prie prieštaravimų. Tiktai deduktyviniai mokslai, kurie remiasi griežtai apibrėžta aksiomų sistema, atitinka šitą formaliosios tiesos idealą.

Materialioji tiesa nustato, ar pažinimas atitinka pažįstamąjį objektą. Tasai atitikimas negali būti suprantamas kaip panašumas (objekto atvaizdavimas). Jis nurodo tiktai, kad objektas arba tam tikras jo aspektas (viena arba kita jo savybė, jo struktūros dėsningumas) suvokiamas toks, koks jis yra (pasirodo). Formalioji tiesa laiduoja mąstymo taisyklingumą ir loginį minčių sąryšį. Ji yra savarankiška ta prasme, kad gali būti nagrinėjama ir tikrinama, neatsižvelgiant į materialiąją tiesą. Bet deduktyvinės sistemos pradų (aksiomų) teisingumas gali būti pamatuo-

jamas tik tiesiog kreipiantis į pačią dalykų padėtį, kuriai jie atstovauja, arba nustatant iš jų išplaukiančių išvadų atitikimą patyrimo duomenims (faktams). Vadinasi, paties *pažinimo* (ne tik mąstymo) teisingumas grindžiamas materialiąja tiesa. Galų gale ir formalioji tiesa turi savo materialų pamatą: pažinimas gali naudotis logine mąstymo sąranga vien tiek, kiek ji yra įsikerojusi pačioje būtyje.

Tačiau, norint išaiškinti, ar meno srityje galima surasti kažką analogiška su formaliąja ir materialiąja pažinimo tiesa, reikia meną palyginti su atitinkama pažinimo forma. Lygiai kaip menas realizuojasi meno kūriniuose, taip ir pažinimas objektyvią formą įgauna žodžiais išreikštuose sprendimuose (tvirtinimuose).

Bet kalba apvilktuose sprendimuose pasirodo dar trečias tiesos aspektas: žodinė išraiška turi atitikti ne tik akivaizdoje turimą dalykų padėtį, bet ir kalbančiojo subjekto sumanymą. Vadinasi, tenka atsižvelgti ne tik į objektyvią tvirtinimo reikšmę, bet ir į *subjektyvią* jo *intenciją:* ar žodžiai iš tikro išreiškia tai, ką subjektas turėjo galvoje. Kadangi šitas tiesos aspektas liečia ne loginę tvirtinimo formą, o jo turinį, tai pavadinsime jį materialiosios tiesos subjektyviuoju momentu, atskirdami jį nuo jos objektyviojo momento (tvirtinimo atitikimo pačiai tikrovei). Dabar pažiūrėkime, ar menui gali būti taikomi nurodyti trys tiesos aspektai.

C. FORMALIOJI MENO TIESA

Kiekviename vaizduojamojo meno kūrinyje mes randame tris pagrindinius momentus, arba veiksnius, apsprendžiančius estetinę jo vertę: 1) tą grynai *jutiminį pavidalą,* kurį jis mums rodo, t. y. visumą tų jutiminių įspūdžių, iš kurių susidaro vaizdas, 2) *dalykinę reikšmę,* tai, ką jis vaizduoja (tapyboje, skulptūroje) arba ką jis nurodo simboliniu būdu (poezijoje), 3) jo ekspresyvumą (raiškumą), t. y. tą nuotaiką arba jausminį nusistatymą, kuris juo pasireiškia. Jutiminis pavidalas yra ir dalykinės reikšmės, ir jausminės išraiškos pamatas. Ir viena, ir antra pasirodo tiktai tuo pavidalu, tačiau nevienodai santykiauja su juo. Jausminė išraiška (nuotaika) neatskiriamai su juo susieta. Kiek pavidalas yra estetiškai vertingas, tiek jis ir raiškus (ekspresyvus). Dalykinė reikšmė, priešingai, nėra būtina pavidalo estetinės vertės sąlyga. Pavidalas gali estetiškai veikti ir nepriklausomai nuo to, ką jis reiškia (nuo siužeto). Tai rodo visos dailės formos, kurios pirmiausia yra dekoratyvinio pobūdžio, ir ta siužetinė tapyba, kuri artėja prie gryno ornamento. Bet ir ten, kur

dalykinė reikšmė vaidina dominantės vaidmenį ir šiek tiek prisideda prie jutiminio vaizdo pavidalinimo, ji turi vienaip arba kitaip prisitaikyti prie tų reikalavimų, kurie kyla iš pačių jutiminių elementų sukomponavimo (suderinimo). Tatai iki tam tikro laipsnio galioja net poezijai, kur dalykinei reikšmei paprastai priklauso dominuojanti reikšmė.

Ir poezijoje siužetas apsprendžia jutiminę kūrinio sąrangą (kompoziciją) ne tiek aiškiais bei apibrėžtais dalykiniais vaizdais arba tiksliai išreikštomis mintimis, kiek jį persunkiančia nuotaika, susiliejančia su žodžiu ritmu, skambumu ir jų derinių muzikalumu. Apskritai galima sakyti: tai, kas dalykinę reikšmę sujungia su jos jutiminio įkūnijimo forma į gyvą organišką vienybę, yra abiem bendras jausminis (nuotaikos) fonas. Taigi tenka pripažinti, kad teorinė analizė, iškeldama ir vaizduojamajame mene savarankišką jutiminio pavidalo vertę, neįsileidžia į meninei tikrovei tolimas abstrakcijas, o nušviečia ar pabrėžia visa tai, kas glūdi pačiame estetiniame suvokime (intuicijoje) ir net sudaro esminį jo pamatą.

Jutiminis pavidalas, kiek jis priešpastatomas kūrinio turiniui arba dalykinei reikšmei, paprastai vadinamas meno kūrinio jutimine forma. Šia prasme ir kalbama apie formalųjį kompozicijos grožį. Formaliai *teisingas* tad yra tas kūrinys, kuriame įkūnyti grynai jutiminio grožio reikalavimai, t. y., kur visi elementai sudaro vieningą, tiesiog suvokiamą visumą, kur visa sunaudota medžiaga yra įforminta ir įeina į kompozicijos sąrangą taip, kad nė viena dalis negali būti pašalinta arba pakeista, tuo pačiu neišardant estetinio visumos paveikumo, kur visi pagrindiniai kompozicijos komponentai suderinti tokiu būdu, kad vienas kitą paremia ir iškelia. Žodžiu, tatai yra visuma tų reikalavimų, kurie liečia jutiminę kūrinio struktūrą ir paprastai suvedami į bendrą formulę: meninė kompozicija yra jutimiškai suvokiama įvairybių vienybėje, kuri pasireiškia vidiniu kūrinio darnumu ir atskirų jo dalių priešingumu (kontrastu) bei pusiausvyra. Ar kompozicijos struktūra yra labiau statinė, ar dinaminė, priklauso ne tik nuo tos meno rūšies, kuriai priklauso kūrinys, bet ir nuo jį apsprendžiančio stiliaus. O kadangi stilius nustato visumą tų priemonių ir struktūrinių elementų, kuriais menininkas naudojasi savo sumanymui įvykdyti, tai ir stiliaus vieningumas bei jo įvykdymo nuoseklumas turi būti priskiriami prie formaliosios meno tiesos. Su stiliaus ypatybėmis yra susijęs ir tinkamas dorojamosios medžiagos sunaudojimas, iškeliąs jutimines jos vertybes, lygiai kaip ir techninės dorojimo priemonės, kurios vidinei meno kūrinio struktūrai uždeda savitą antspaudą. Todėl ir šitie momentai įeina į formaliosios tiesos sritį; ir čia svarbu vien tai, kas tiesiog byloja akims arba ausims.

Trumpai suglaudus, galima pasakyti: formalioji tiesa meno sferoje yra ne kas kita, kaip niekieno nesutrukdytas arba neiškreiptas estetinių vertybių realizavimas grynai jutiminiame kompozicijos plane. Iš to išaiškėja, kad formaliosios tiesos kriterijus vienodai galioja visoms meno rūšims, nes liečia tik joms bendrą jutiminį pamatą. Tatai grynai vidinis (imanentinis) kriterijus, kuris skiria tai, kas estetiškai vertinga, nuo to, kas nevertinga, ir neatsižvelgia į estetinės sferos santykį su tikrove. Šiuo atžvilgiu jis yra visiškai analogiškas vidiniam loginės tiesos kriterijui.

Tačiau pažinimui formalioji tiesa tėra priemonė materialiajai tiesai nustatyti, nes jam pirmiausia rūpi atitikimas tikrovei. Kaip formalioji meno tiesa santykiauja su tikrove, galima paaiškinti tik išnagrinėjus, kokia prasme jai gali būti taikomi materialiosios tiesos kriterijai.

D. MATERIALIOJI MENO TIESA

SUBJEKTYVUSIS ASPEKTAS

Kiekvienas posakis yra tikslus ir šia prasme teisingas (subjekto atžvilgiu), jei jis nedviprasmiškai išreiškia kaip tik tą mintį arba sumanymą, kurį kalbantysis turi galvoje. Tas pat pasakytina ir apie meno kūrinius. Ir čia, vertinant poezijos, tapybos, skulptūros ir kitus kūrinius, kyla klausimas: ar meninio sumanymo realizavimas atitinka patį sumanymą? Ar uždavinys, kurį menininkas ėmėsi spręsti, iš tikro yra išspręstas? Meninį sumanymą galima tiesiog suvokti tiktai iš paties kūrinio. Jisai mums turi rodyte rodyti, kur kūrėjo užsimojimas buvo kaip tik toks, o ne kitoks. Jei iš paties kūrinio to matyti negalima, jei menininko sumanymui suvokti tenka griebtis pašalinių priemonių arba nurodymų (pvz., antraščių, žodinių paaiškinimų), tai uždavinys neišspręstas, ir meno kūrinys arba neišreiškia to, ką turėtų išreikšti, arba kūrėjo užsimojimą realizuoja netobulai, neįtikinamai, kitaip sakant, nemeniškai. Šiuo pastaruoju atveju kūrinys yra estetiškai neraiškus, t. y. nusikalsta meninei teisybei arba įtikimumui. O jeigu jame įsikūnija ne tas sumanymas, kurį mums perša siužetas arba kurį jam priskiria pats menininkas, tai viena šita aplinkybė dar toli gražu neleidžia tą kūrinį neigiamai įvertinti. Tatai tiktai parodo, kad menininko kūryba iš tikro remiasi ne tuo sumanymu, kurį jis pats laiko savo kūrybos varikliu arba kurio galima būtų iš jos laukti, sprendžiant iš parinkto siužeto reikšmės. Antai aukštojo renesanso ir baroko tapyboje randi daug paveikslų, kurie vaizduoja religinius siužetus (madoną, scenas iš Senojo arba Naujojo įstatymo) ir kurie,

atrodytų, skiriami religinei nuotaikai sužadinti, bet iš tikro įspūdis, kurį jie padaro, nereligiškas ir siužetas panaudotas kitam sumanymui įvykdyti, pavyzdžiui, žmogaus kūno bei veido gražumui iškelti arba tam tikrų judesių ir pozų raiškumui parodyti[79]. Todėl negalima visuomet pasikliauti tais aiškinimais, kuriuos patys menininkai duoda savo kūriniams. Tai, kas įkūnyta kūrinyje, gali nesutapti su sąmoningu kūrėjo sumanymu. Šiaip ar taip, visiems meno kūriniams taikytini Getės žodžiai, t. y. kad meno kūrinio prasmę apsprendžia vien tai, ką jis iš tikro vaizduoja arba išreiškia. Ir todėl visi tie manifestai arba atsišaukimai, kurie skelbia naują meno supratimą arba linkmę, pasilieka tuščiais žodžiais, kol pati tų menininkų kūryba įtikinamai neparodo, kas joje yra vertingo ir originalaus.

Tačiau čia tenka skirti tuos meno kūrinius, kurie yra visiškai savarankiški, nuo tokių, kurie skiriami tam tikram iš anksto numatytam objektyviam tikslui. Pirmuoju atveju kūrybos laisvė apribojama tik vidinių pasirinktos meno šakos galimybių, antruoju — menininko sumanymas (planas) turi prisitaikyti prie numatomos kūrinio paskirties (pvz., dekoratyvinė tapyba arba architektūros kūriniai) ir todėl kompozicijos atitikimas (tolygumas) tajai paskirčiai sudaro esminį estetinį viso kūrinio momentą.

Antai ornamentas, kad ir meniškiausias, jeigu jis nesuderintas su puošiamojo trobesio stiliumi arba nustelbia bei nuslopina jo architektūrines formas, yra meniškai nepateisintas ir ardo estetinį pastato vieningumą. Tokiais atvejais turima galvoje ne tik formali meno kūrinio kompozicija, bet ir joje įkūnyta jausminė išraiška (nuotaika). Bet ten, kur jausminis momentas pabrėžiamas ir įgauna lemiamąją reikšmę, meninės tiesos klausimas pasirodo dar kiek kitokiu aspektu. Tas jausminis nusiteikimas, kuriuo įkvėpta menininko kūryba, pasireikšdamas sukurtame kūrinyje, tuo pačiu objektyvizuojasi, nustoja buvęs tik subjektyvia kūrėjo būsena ir įgyja materialią formą. Atsidėjus kūrinio kontempliacijai, mums pirmiausia rūpi ne kūrėjas ir jo sumanymas, o paties kūrinio raiškumas. O tas raiškumas priklauso ne tik nuo to, ar objektyvi kūrinio forma yra tolygi išreiškiamajai nuotaikai, bet ir nuo to, ar pati išreikšta nuotaika yra tikra. Šiais atvejais subjektyvusis materialiosios tiesos aspektas sutampa su objektyviuoju (nurodyta prasme), kurį mes dabar nagrinėsime.

OBJEKTYVUSIS ASPEKTAS

JAUSMINĖS IŠRAIŠKOS TIKRUMAS

Išoriniuose pasireiškimuose (mostuose, mimikoje, žodžiuose) įkūnytas jausmas gali neatitikti to objekto arba tos situacijos, kuri jį sukelia: jei, pavyzdžiui, išraiškoje neatsispindi ta jausminė būsena, kurios reikalauja vaizduojamosios scenos prasmė, arba jei, priešingai, išraiška perdėta ir rodo tokį stiprų susijaudinimą, kuris siužeto nemotyvuotas. Šių meno kūrinio trūkumų priežastimi gali būti techninis kūrėjo nesugebėjimas vaizduoti vidaus gyvenimo pasireiškimus (pvz., primityviame mene). Bet priežastis dažnai būna ir kitokia: būtent, kad pats išreiškiamas (objektyvizuojamas) jausmas nėra tikras, iš tikro pergyventas ir todėl jam būdinga išraiška menininko nesuvokta. Tad vietoj paties jausmo, vaizdavimas (realizavimas) remiasi dirbtine imitacija ir negyvu, neaiškiu nuvokimu, kad jis įsikūnija tam tikroje išorinėje išraiškoje. Toks netikras, sufalsifikuotas emocionalumas meno kūriniuose pasireiškia tuo, kad menininkas tam tikriems jausmams išreikšti (vaizduoti) arba naudojasi nusistovėjusiais trafaretais, arba nusikalsta vaizduojamosios nuotaikos vienumui, t. y. neišlaiko tam jausmui būdingo tonalumo ir patenka, pats to nepastebėdamas, į visai kitokį, su pirmuoju nesuderintą tonalumą. Pirmuoju atveju jausmų išraiška bus negyva, abstrakti ir nepaveiki, antruoju — ji nustos bet kokio įtikimumo, kai tik vienas kitas netikras mostas arba žodis mums parodys, kad išreikštas jausmas dedasi esąs tuo, kuo jis iš tikro nėra. Štai kodėl jausmų meninei objektyvizacijai svarbiausias dalykas yra tas, kad išraiška būtų *betarpiška, naivi.* Ten, kur į jausmų gyvenimą įsikiša refleksija ir tvarko jų išreiškimą, visados yra pavojaus, kad jų įkūnijimo būdai bus iškraipyti arba pajungti pašaliniams tikslams. Todėl ir svetimo (paties menininko neišgyvento) stiliaus pamėgdžiojimas, apskritai, negali likti nepastebėtas. Kad ir kaip tiksliai atgaminama visa formali kompozicijos sąranga, tikrumo arba originalumo stoka pasireikš vienu arba kitu būdu, nes stilius neišauga iš susijusio su juo jausminio nusistatymo. Todėl ir didžiausi sunkumai, kuriuos tenka įveikti, pavyzdžiui, meninei vaidybai, kyla iš to, kad artistui reikia ne tik įsijausti į savo vaidmenį, bet ir *persikūnyti,* kad visi jo veiksmai išplauktų iš vaidinamojo personažo būdo ir iš jo esamosios padėties. Kitaip ir mostai, ir mimika, ir žodžiai atrodys dirbtiniai, tyčiomis išgalvoti arba paruošti išoriniams efektams pasiekti. Iš to suprantama, kodėl, pavyzdžiui, žymiajam rusų artistui ir režisieriui *K. Stanislavskiui* ypač rūpėjo išugdyti jaunų artistų *jausminę atmintį,* t. y. sugebėjimą tikrai išgyventi tuos jausmus, kurie yra susiję su vaidinamąja

scena: visų pirma aktorius turi mintyse atgaivinti šitą sceną, tada savaime atsiras ir jos motyvuojami jausmai, kurie savo ruožtu išsilies į atitinkamus mostus bei veiksmus [80].

Tai, kas pasakyta apie jausmų objektyvizavimą, jausminės išraiškos tikrumą vaizduojamajame mene, gali būti — mutatis mutandis — taikoma ir toms meno šakoms, kuriose neobjektyvizuojama jokia apibrėžta dalykinė reikšmė (siužetas), pavyzdžiui, muzikai. Čia emocinis turinys susijęs tiktai su pačia formalia kompozicija. Kadangi kiekviena nuotaika ir kiekvienas jausmas turi savitą tonalumą, savitą įtampos lygį ir pasižymi ypatinga dinamika, tai ir čia jausmo netikrumas pasireikš vienu arba kitu nusikaltimu toms vidinėms struktūrinėms emocionalumo savybėms.

DALYKINĖS VAIZDUOSENOS TIKROVIŠKUMAS

Bet grįžkime dar prie vaizduojamojo meno ir pabandykime išsiaiškinti, kuria prasme iš meninės vaizduosenos gali būti reikalaujamas tikroviškumas (atitikimas tikrovei) paties siužeto atžvilgiu. Gvildenant šį klausimą, bus, gal būt, paranku vadovautis tais planais arba aspektais, kuriais meno kūriniuose pasirodo vaizduojamas objektas.

1. Paprasčiausias atvejis: vaizduojamas atskiras objektas tam tikroje natūralioje padėtyje (pvz., atskira figūra, kuri sėdi, stovi arba juda, atlikdama tam tikrą veiksmą) ir vaizduojamas taip, kad ne pabrėžiama gyvenimiška tos padėties arba būsenos reikšmė, o iškeliamas tik imanentinis (vidinis) jos raiškumas ir joje glūdinčios jutiminės vertybės (kontūrų, erdvinės formos, organinės sąrangos ir kt.). Tokio pobūdžio yra ypač skulptūros, o iš dalies ir tapybos bei choreografijos siužetai, nes šių meno rūšių vaizdavimo priemonės leidžia išskirti iš aplinkos regimąjį (išorinį) vaizduojamojo objekto pavidalą ir paversti jį savarankiška vertybe (pvz., atskiros figūros arba figūrų grupės pozos, natiurmortas, interjeras ir kt.) [81]. Parinktas aspektas turi būti būdingas pačiam objektui ir esamajai jo padėčiai — taip, kad itin įsakmiai parodytų, koks jis yra kaip tik šitoje padėtyje, kaip, pavyzdžiui, vaizduojama poza arba judesys atsispindi viso kūno ir atskirų jo narių formose bei santykiuose. Kadangi siužetas čia atskiriamas nuo visų realių sąryšių ir individualizuojančių istorinių aplinkybių (erdvės ir laiko atžvilgiu), tai jis įgauna *idealią* ir šią prasme *bendrą* arba *tipišką* reikšmę. Bet tasai tipiškumas negali būti suvedamas į tam tikrą apibrėžtą tipą, kuris vienas atstovautų siužeto esmei arba „idėjai". Vaizdo tipiškumas ne tik nepašalina jo konkretumo, jo individualių ypatybių, bet reiškiasi tik jomis, joms tar-

pininkaujant[82]. Siužeto „esmėje" slypi neribotos realizavimo galimybės, kurios įsikūnija įvairiausiuose konkrečiuose vaizduose. (Pavyzdžiui, natūralios žmogaus kūno padėtys ar pozos — sėdėjimas, stovėjimas, bėgimas ir kt. — kinta pagal jo fizinę konstituciją, amžių, lytį, psichinę būseną ir pan.). Šiaip ar taip, tai, kas teikia vaizdui estetinį paveikumą, ypatingą jutiminį intensyvumą ir turiningumą, yra tas siužeto aspektas, kuris atskleidžia specifinę „fenomenalinę" jo prigimtį (esmę). „Fenomenalinė" — tai reiškia: ne abstrakti idėja, kurioje suglaustas mokslinis objekto pažinimas, o jo prigimtis, kuri tiesiog rodosi juntamajame pasaulyje.

2. Abstrakti (nurodyta prasme) vaizduosena beveik nejučiomis pereina į kitą jai artimą vaizduoseną tais atvejais, kai kompozicijoje pabrėžiama ypatinga siužeto reikšmė gyvenimui (gimimas, mirtis, kūdikystė, senatvė, darbas, poilsis, miegas ir kt.) ir jis to dėka pasidaro šiek tiek simboliškas. Tuo pačiu stiprėja bei gilėja jausminis siužeto tonalumas, bet jo „bendrumas" palieka tas pats, nes vaizduojami ir iškeliami vien tie momentai, kurie *apskritai* reikšmingi žmogaus egzistavimui ir gamtos gyvybei.

3. Žymiai siauresnis ir kartu konkretesnis vaizdavimo planas yra ten, kur siužetas atstovauja tam, kas tipiška (būdinga) tam tikrai istorinei epochai arba tam tikrai istoriškai realiai žmonių grupei (tautai, visuomenės luomui, klasei ir t. t.). Šitas planas yra artimesnis istorinei realybei, nes lemiamąją reikšmę čia įgyja tie bruožai ir požymiai, kurie apibūdina kaip tik tos epochos, tos tautos arba to krašto savitumą ir tuo apsprendžia ir ypatingą jausminį siužeto turinį.

4. Pagaliau vaizdavimo planas gali būti ir individualus ta prasme, kad siužeto turinį sudaro tam tikra apibrėžta asmenybė (arba asmenybės ir jų santykiai) ir menininkui rūpi pirmiausia užfiksuoti tai, kas charakterizuoja kaip tik jos ypatingą išvaizdą (statula, portretas) arba jos individualų gyvenimą ir likimą (istoriniai paveikslai, romanas, drama ir kt.). Šitie individualūs momentai ypač turtina ir konkretina emocinį viso kūrinio tonalumą. Tačiau šitas planas ne visoms vaizduojamojo meno rūšims vienodai prieinamas, nes jų prigimčiai būdingos vaizdavimo priemonės ne lygiu laipsniu tinka siužetui konkretinti bei individualinti. Šiuo atžvilgiu visų plačiausios yra *poezijos* galimybės. Ypatinga kalbos prigimtis — būtent, kad 1) žodis yra jutiminis ženklas, atskiriąs ir iškeliąs vieną ar kitą objekto žymę bei ypatybę, ir kad 2) laikinė žodžių (sakinių) eilė gali vienodai atvaizduoti ir daiktų sambūvį, ir įvykių eigą, — leidžia poezijai visapusiškai nusakyti siužeto individualumą (laiko, erdvės ir turinio atžvilgiu). Skulptūros ir tapybos galimybės yra daug ribotesnės,

jos gali užfiksuoti tiktai vieną apibrėžtą siužeto momentą ir atkurti vien išorinį (regimąjį) jo vaizdą. Tiktai kiek tas momentinis regimasis vaizdas gali būti individualinamas (mostai, mimika, veiksmai ir visa su jais susijusi situacija), tiek gali būti atvaizduojamas realus (istorinis) asmuo arba įvykis. Ir todėl tapybos arba skulptūros kūrinys niekuomet nebus griežtai vienareikšmis ta prasme, kad gali būti siejamas tiktai su šituo, o ne su kitu panašiu personažu arba įvykiu, arba, kitaip sakant, imanentinė vaizdo prasmė nebus visiškai tolygi istorinei jo reikšmei. Ši pastaroji gali būti žiūrovo tiksliai suvokiama tik iš papildomų paaiškinimų arba iš jau įgytų istorinių žinių. Kadangi ir pirminis vaizdo suvokimas jau yra supratimo aktas, tai imanentinės prasmės ribos nėra pastovios ir platėja arba siaurėja pagal intelektualinį žiūrovo lygį ir išprusimą. Ir todėl tie papildymai, kuriuos į suvoktą vaizdą įneša žiūrovo žinojimas bei patyrimas, organiškai susilieja su tiesiogine jo prasme ir tokiu būdu tikslina bei individualina dalykinę jo reikšmę. Tačiau visi tie „papildymai" įeina į estetinį įspūdį vien tuo atveju, jei jie pagrįsti pačiu tiesioginiu vaizdu ir estetine jo sąranga. Taigi mes matome: nurodytieji vaizdavimo planai skiriasi savo *intencija*, kuri gali apimti bendresnę arba siauresnę suvokimo sferą. Kiekvieną kartą atrenkamas tas objekto arba objektų aspektas, kuris tobuliausiai atitinka numatytą intenciją ir pagal jąją labiau apibendrina arba labiau individualina siužetą. Bet kad ir kaip nevienoki tie planai, kurie yra meninio vaizdavimo pamatas,— mes esame apibūdinę jų skirtumus tik bendrais bruožais,— jie visi yra atsieti nuo pačios realybės, t. y. atstovauja tiems tikrovės suvokimo būdams, kurie kyla iš žmogaus fizinės ir psichinės prigimties. Šia prasme ir galima — nurodytais atvejais — tvirtinti, kad vaizduojamasis menas, nors ir nekopijuoja tikrovės, laikosi tiesos reikalavimų (normų), t. y. savo kūriniuose įkūnija ir tematizuoja (arba objektyvizuoja) tuos esminius realybės aspektus, kurie glūdi pačioje juntamojo ir jaučiamojo pasaulio struktūroje, nes to, kas bendra, kas tipiška, kas individualu, skirtybėmis remiasi visas žmogui prieinamas tikrovės suvokimas.

Su tik ką apibūdintais vaizdavimo planų skirtumais iš dalies siejasi ir kitoks suvokimo „matavimas", nors jis savo esme nuo jų nepriklauso, būtent — *gilumas*. Ne visa tai, kas glūdi reiškinių pasaulyje, gali būti vienodai lengvai stebima. Esama jame gilesnių sluoksnių, kuriuos pavyksta suvokti tik aštriam ir prityrusiam žvilgsniui ir kurių gyvybinė reikšmė atsiskleidžia vien jautriai sielai, sugebančiai sąskambiu atbalsiu atsiliepti į jų slaptingą ritmą ir tonalumą. O kaip tik šiuose sluoksniuose slypi tai, kas gyvenimui ypač reikšminga bei esminga. Praktiniame gyvenime nusistovėję suvokimo įpročiai ir įsikerojusios asociacijos paprastai

leidžia mums tik schematiškai ir paviršutiniškai suvokti gyvenimo reiškinius, o tai, kas glūdi jų gelmėse, dažniausiai išslysta iš mūsų akių. Iškeldamas ir pabrėždamas šituos paslėptus bruožus, menininkas atskleidžia mums gilesnę gyvenimo prasmę. Todėl meninės koncepcijos gilumas yra esminis meninės tiesos momentas [83].

KĄ REIŠKIA FANTASTIŠKUMAS?

Vienok, jei vaizduojamasis menas patenkina tiesos reikalavimus ta prasme, kad iškelia ir nušviečia pačioje tikrovėje glūdinčius objektų aspektus, tai kyla klausimas: kaip su tokiu meninės tiesos supratimu suderinti visa tai, kas mene yra fantastiška, t. y. tokią siužeto doroseną, kuri, rodos, savavališkai pakeičia tikrovės struktūrą? Arba kaip pateisinti stilizavimą, kuris iš pagrindų performuoja objektų pavidalus ir santykius, pajungdamas juos abstrakčiai ornamentinei kompozicijai? Negalėdami čia peržiūrėti ir išgvildenti visų pagrindinių fantastiškumo ir stilizavimo rūšių, mes pasitenkinsime, nurodydami keletą pavyzdinių atvejų.

Visų pirma tai gyvūnų formų ir proporcijų pakeitimas (nenatūralus viso kūno arba atskirų jo dalių pailginimas arba sutrumpinimas, paploninimas arba pastorinimas, vienų dalių padidinimas, kitų sumažinimas ir panašūs dalykai). Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad šiais atvejais menininkas savo subjektyvia nuožiūra iškreipia arba deformuoja gyvūnų pavidalus. Vienok, atidžiau įsižiūrėjus, aiškėja, kad tie formų iškreipimai turi objektyvų pagrindą, t. y. jie tik pabrėžia ir paryškina tuos gyvūnų formų kitimus, kuriuos stebime pačioje tikrovėje. Tos ribos, kuriose gali kisti gyvūnų rūšių formos ir proporcijos, yra gana plačios ir leidžia reikštis neribotai atmainų įvairovei. Šitos atmainos nėra atsitiktinės; jos grindžiamos organizmo fiziologinės prigimties ypatybėmis. Antai žmogaus pavidalo kitimai gali būti klasifikuojami pagal tam tikrus konstitucinius tipus (pvz., E. Krečmerio arba Rigaudo klasifikacijos), kurių kiekvienas pasižymi ir savitu raiškumu (ekspresyvumu). Prie to prisideda dar visokie liguisti kūno formos iškrypimai (pvz., kuprys, šleivys, klišis ir kt.) arba sužalojimai (šlubis, žvairys), kurie taip pat iš esmės pakeičia žmogaus išvaizdą bei išraišką. Ten, kur kūno arba veido proporcijos žymiai nukrypsta nuo normalaus vidurkio, viena arba kita jo dalis gali įgauti tokią persvarą, kad apsprendžia visą žmogaus išvaizdą. Menininkas gali tuo pasinaudoti ir, iškeldamas arba net perdėdamas šitą ypatybę, suteikti vaizdui nepaprastą raiškumą arba išgauti komišką efektą (karikatūra, šaržas). Be to, skirtingų organinių rūšių giminingumas leidžia menininkui sugretinti vieną formą su kita (pvz., žmogų su tam

tikru gyvuliu) ir tuo parodyti itin būdingą jos bruožą (pvz., gudrumą, vikrumą, kvailumą ir pan.). Pagaliau ir fantastiški pavidalai, pavyzdžiui, kentaurai arba undinės, kyla iš tų tiesioginių ir momentinių įspūdžių, kurie dėl savo neapibrėžtumo arba neryškumo [84] suvokiami ne pagal tikrovės reikalavimus, o pagal akiai įsiperšantį panašumą į kitus daiktus arba reiškinius. Antai realus kentaurų pirmavaizdis — tai tie klajūnai-jojikai, kurie su savo arkliais tarytum suaugę į vieną organizmą. Kur šitos fantastiškos formos yra vykusios (raiškios, įtikimos), menininkas tarsi papildo organinį pasaulį pavidalais, kuriuose realizuojamos gamtoje nepanaudotos gyvybinės formos.

Kitais atvejais kūno forma įjungiama į ornamentą, tampa sudedamuoju jo elementu ir pritaikoma prie ornamento sąrangos. Toks figūros stilizavimas, nepaisąs jos tikroviškos formos, galimas todėl, kad dominantė čia yra ne pavidalo kūniškumas, o jo kontūrus apibrėžiančios linijos, vadinasi, iškeliama ne dalykinė, o grynai formali kontūrų reikšmė. O jeigu figūra pajungiama dekoratyvinei kompozicijai, tai materialiosios tiesos reikalavimai nebegali būti jai taikomi visu griežtumu; meniškai jos stilizavimas yra pamatuotas tiek, kiek atitinka formaliąją tiesą (anksčiau nurodyta prasme).

Kitokio pobūdžio yra fantastiškumas, pasireiškiąs tuo, kad vaizduojamajame pasaulyje tam tikru būdu pakeisti realūs daiktų ir reiškinių erdviniai ir laikiniai santykiai arba nustoja veikę tam tikri gamtos dėsniai, žodžiu, kad čia įvyksta tai, kas tikrovėje neįmanoma, negalima. Tokių stebuklų itin gausu yra liaudies pasakose ir padavimuose [85], o taip pat tapyboje, atvaizduojančioje tos poezijos siužetus. Norint surasti realų šio fantastiškumo pagrindą, reikia prisiminti, kad vaizduojamajam menui rūpi ne tik tai, kas iš tikro yra,— tatai mokslo dalykas,— bet ir tai, kas žmonėms *rodosi* arba *vaidenasi,* kitaip sakant, į meno dorojamąją sritį įeina ne tik juntamojo pasaulio reiškiniai, bet ir visi tie vaizdai, kuriais *vaizduotė* papildo ir pakeičia iš išorės gaunamus įspūdžius. O vaizduotei griežtas tikrovės apibrėžtumas ir būtinumas yra svetimas. Nors vaizduotė ir naudojasi medžiaga, kurią jai teikia reali aplinka, tačiau ją tvarko bei doroja pagal savo ypatingus principus, kurie yra daug laisvesni ir leidžia įkūnyti pačioje tikrovėje neįmanomas galimybes (t. y. stebuklus), pavyzdžiui, savo nuožiūra keisti įvykių trukmę, suartinti tolimiausias vietas, jungti vaizdus, nepaisant realių ryšių bei priežastinių santykių, tapatinti skirtingus dalykus ir t. t. Itin reljefiškai laisvas vaizduotės žaidimas pasirodo svajonėse ir sapnuose, kur jis netrukdomas proto cenzūros, šalinančios viską, kas nesuderinama su tikrovės sąlygomis. Trumpai sakant, meninis fantastiškumas nėra tyčiniai prasima-

nymai, savavališki išsigalvojimai,— jis natūraliai išauga iš paties žmogaus gyvenimo, kuris vienodai apsprendžiamas ir objektyviosios, ir subjektyviosios tikrovės (subjektyvaus tikrovės vaizdo). Tiesą pasakius, vieną nuo kitos skirianti riba yra tik sąlygiška ir nepastovi. Tobula objektyvioji tiesa tėra idealas, prie kurio pažinimas stengiasi priartėti, bet kurio empiriškai jis niekuomet nepasiekia. Todėl ir proto patikrintoje mokslinėje pasaulėžiūroje visados esama *mitologinių* elementų, t. y. elementų, kylančių iš subjektyvios, fantazija besivadovaujančios realaus pasaulio interpretacijos. O mitai — toli gražu ne tušti prasimanymai; tai primityviųjų žmonių mėginimai išsiaiškinti tikrovės santvarką, mėginimai, kurie remiasi tuo patyrimu, kuris jiems buvo prieinamas.

Nurodykime dar vieną fantastiškumo pavyzdį. Liaudies pasakose žmonės bendrauja su gyvuliais kaip su sau lygiomis būtybėmis, kurios elgiasi, galvoja ir jaučia kaip žmonės. Ir šitai gyvulijos (ir net augalijos) koncepcijai netrūksta realios motyvacijos. Jinai grindžiama primityviųjų žmonių artimumu visai gamtai ir ypač organinei. Susidurdami su gyvuliais vienu ar kitu būdu, medžiotojai ir gyvulių augintojai taip susigyvena su jų aplinka ir įsijaučia į jų būdo savybes, kad susiriša su jais ne mažiau glaudžiais santykiais, negu su žmonėmis. Kadangi gyvuliuose, palyginti su žmonėmis, tipiškieji bruožai turi žymią persvarą prieš individualiuosius ir todėl visų pirmiausia krinta į akis, tai jie ypač tinka charakterio tipams atstovauti ir moralinės intencijos patarlėms alegoriškai pavaizduoti.

Iš nurodytų pavyzdžių analizės galima padaryti išvadą, kad fantastiškumas, kad ir koks jis būtų, yra estetiškai paveikus ir įtikimas vien tais atvejais, kai jis yra motyvuotas. Motyvavimo būdas gali būti įvairus, bet visados jis remiasi pačia tikrove, vienu arba kitu gyvenimo planu arba aspektu. Fantastiškumas, kuris neturėtų jokio ryšio su tikrove, neįmanomas; o ten, kur jis nepaiso vidinės gyvenimo struktūros ir jam būdingų suvokimo formų, jis negali būti estetiškai reikšmingas (materialiosios tiesos atžvilgiu). Iš tikrųjų, vaizduodamas daiktus, reiškinius, įvykius, menas pasirenka ir išskiria iš tikrovės vieną arba kitą raiškų jų aspektą. Bet šita vaizduosena užsimezga už meno ribų, pačiame realiame gyvenime, ir priklauso nuo žmogaus interesų ir požiūrių, nuo jo nusistatymo aplinkinio pasaulio atžvilgiu. Visa žmogaus pasaulėžiūra yra perspektyviška, ir tie vaizdai, iš kurių ji susidaro, rodo tik vieną arba kitą objektų aspektą. Reikšmingas yra tas aspektas, kuris atstovauja tam tikram gyvenimo planui, tam tikram esmingam pasaulio suvokimo būdui. Pabrėžkime dar kartą, kad tikrovė, kurią vaizduoja menas, nėra tikrovė teorine-moksline prasme, o tikrovė, kaip ją suvokia gyvas konkretus

(istorinis) žmogus, kaip ji atsispindi jo sąmonėje įvairiose gyvenimo aplinkybėse, įvairiuose kultūros tarpsniuose. Todėl skirtumas tarp fantastiškojo ir realistiškojo meno yra sąlygiškas ir priklauso nuo žmonių galvosenos, nuo to, kaip jie supranta ir apibrėžia realybę. Šiaip ar taip, fantastiškumu negalima laikyti bet kokį nutolimą nuo tikrovės. Fantastiškas yra menas vien tada, kai jis iš esmės keičia tą pasaulio struktūrą, kuri esamos kultūros aplinkybėse pripažįstama *tikroviška* (atitinkančia tikrovę). Be to, įsidėmėtina, kad *realistiškumas* meno srityje priešpastatomas ne tik fantastiškumui, bet kitokiu atžvilgiu ir *idealistiškumui*. Ir šitą priešingumą reikia tiksliau aptarti, nes sudarą jį terminai nėra vienareikšmiai. Idealistiškumo terminas vartojamas ir platesne, ir siauresne prasme. Platesne prasme — menas visados yra ir negali nebūti idealistiškas, nes kiekvienas menas „nutikrovina" vaizduojamus objektus, išskiria juos iš realaus pasaulio sąryšių. Siauresne prasme — idealistiškas yra tas menas, kuris taip doroja siužetą, kad iškiltų aikštėn jo vienu arba kitu atžvilgiu vertingos ypatybės. Idealizavimo kryptys gali būti įvairios pagal parinktą vertinimo kriterijų. Antai klasikinėje graikų skulptūroje arba aukštojo renesanso tapyboje tas kriterijus yra grožio idealas. Liaudies pasakos patraukia ir stebina naivų klausytoją, vaizduodamos herojų galingumą, turtingumą arba jų moralinį ir fizinį tobulumą, įgalinantį juos nugalėti visas kliūtis ir piktus priešų sumanymus.

Šiek tiek kitokio pobūdžio idealizavimas yra Homero epuose. Dievai — sužmoginti, jie prašoka žmones savo kilnumu, galingumu ir nemirtingumu, bet moraliniu atžvilgiu nuo jų iš esmės nesiskiria: dievai turi tas pačias aistras ir jausmus, kaip ir žmonės, jie myli, neapkenčia, pyksta, pavydi, barasi, kaip mirtingieji. Jų žmogiškumas pasirodo ir tuo, kad jie nevisagaliai ir negali priešintis lemčiai *(εἱμαρμενη)*, tai slaptingai antindividualiai galiai, kuri nulemia visą įvykių eigą ir žmonių likimą. Panašiai ir herojai atstovauja skirtingiems charakterio ir proto tipams (skirtingoms *αρετη's* formoms), bet šitie tipai,— ir tuo pasireiškia nepaprastas Homero vaizduosenos meniškumas,— nepasilieka bendromis nediferencijuotomis schemomis, o nuspalvinami individualiais bruožais, kurie suvokiami iš herojaus elgimosi ir aplinkos atsiliepimų į jo reiškimąsi ir veikimą. Be to, pažymėtina, kad Homero idealizavimas yra griežtai imanentinis ir neišeina už žemiškojo gyvenimo ribų. Mirusieji — tik bejėgiai šešėliai, kuriems skirta negarbingai tūnoti požemio pasaulyje (ayda). Homero ir klasikinio graikų stiliaus imanentumas mums iš dalies paaiškina ir tą jo ypatybę, kad fantastiškumui čia skiriamas palyginti nežymus vaidmuo. Jis yra gana nuosaikus ir pirmiausia yra priemonė dievų galingumui ir gamtos jėgų gaivališkumui pavaizduoti. Idealizavi-

mas čia suderintas su tam tikru realistiškumu: vaizduojamas pasaulis — artimas realiam gyvenimui, bendra jo struktūra, visi esminiai žmonių ir reiškinių santykiai išlaikyti. Šiuo atžvilgiu graikų menas griežtai skiriasi nuo Rytų (asiriečių, indų, kinų) poezijos ir dailės, kur viskas yra fantastiška, milžiniška, iracionalu, neźmoniška (daugiagalviai, daugiaakiai, daugiarankiai dievų ir demonų pavidalai, žvėriška jų išvaizda). Vaizduosena visiškai nepaiso realios daiktų bei reiškinių sąrangos, simbolinė figūrų reikšmė nusveria jų jutiminių formų ryšį su tikrove. Meninė intencija čionai kitokia: tatai simboliškas ekspresyvumas, kuris abejingas tikrovės formoms ir kuriam pirmiausia rūpi išreikšti žmogaus jausminį nusistatymą svarbiausių gyvenimo reiškinių atžvilgiu.

Fantastiškumas nerelai derinasi su realistiškumu, pvz., romantikų literatūroje (Hofmano pasakos); čia veiksmas lygiagrečiai vystosi dviejuose skirtinguose planuose, kurie taip santykiauja, kad tam tikri įvykiai priklauso abiem planams ir todėl įgauna dvejopą reikšmę: vienas planas — žemesnis, tai kasdieniškumo planas, kuriame vyksta vidutinio žmogaus gyvenimas,— žmogaus, besivadovaujančio įprastiniais požiūriais ir trafaretiniais vertinimo kriterijais, žmogaus mąstančio, jaučiančio ir geidžiančio, kaip visa jį supanti socialinė aplinka. Antrasis — aukštesnis, prieinamas tik kai kuriems žmonėms, kurie pasižymi ypatingu dvasiniu įžvalgumu ir suvokia gyvenimo slaptingumą bei jį valdančias antžmogiškas (mistines) jėgas. Jiems atsiskleidžia gilesnė, simbolinė egzistavimo prasmė tokiuose įvykiuose bei faktuose, kurie kitiems nereiškia nieko ypatingo ir kuriuos jie todėl praleidžia pro akis. Ir romantikų fantastiškumas kyla iš tam tikros vidiniu patyrimu pagrįstos gyvenimo interpretacijos. Juk gyvenimo eiga nėra visuomet vienodos įtampos bei gilumo. Dažniausiai žmogus yra pasinėręs savo praktiniuose reikaluose bei rūpesčiuose ir pasidavęs kasdieniškumo srovei, todėl jis įvykius suvokia tik paviršutiniškai pagal įprastas bei nusistovėjusias schemas. Bet būna ir momentų, kai jis susivokęs išsineria iš kasdieniškumo srovės ir visas pasaulis ir jo paties egzistavimas pasirodo jam naujoje stebuklingoje šviesoje, kai net paprasčiausi įvykiai prabyla kažkokia slaptinga kalba, kuri leidžia jam nujausti tikrą gyvenimo mįslės prasmę.

Tik ką nurodyti pavyzdžiai įgalina mus padaryti išvadą, kad fantastiškas menas priklauso nuo to paties materialiosios tiesos kriterijaus, kuriam pajungtas ir artimesnis realybei, nefantastiškas menas. Reikia tiktai šitą kriterijų suprasti aukščiau nusakyta plačiąja prasme, būtent: bet kokios meno kompozicijos, kad ir fantastiškiausios, pamatas turi būti tam tikras fenomenalinei tikrovei reikšmingas struktūrinis planas arba

suvokimo būdas. Fenomenalinė tikrovė — tai viskas, kas žmogui reiškiasi jo išoriniame ir vidiniame gyvenime. Bet kadangi menas, išskirdamas ir izoliuodamas atskirus planus bei struktūras, kartu juos „grynina", t. y. atpalaiduoja nuo viso to, kas jiems nereikšminga, ir net juose glūdinčias morfologines kryptis (tendencijas) priveda iki tam tikros idealios ribos (pvz., grožio idealas, idealios geometrinės formos ir kt.), tai jis tuo pačiu nutolsta nuo tikrovės ir savo kūriniuose gali įkūnyti tokias formas, kurios pačioje tikrovėje nerealizuojamos. Vadinasi, menui prieinamos ne tik tos galimybės, kurios dėl empirinių bei atsitiktinių priežasčių (dėl tikrovės „netobulumo") neįsikūnija tikrovėje, bet ir tokios, kurios netelpa realaus galimumo ribose. Tuo ir reiškiasi meno kūrybiškumas, bet tai kūrybiškumas, kuris niekuomet nenustoja ryšio su tikrove.

Įsidėmėjus visa tai, kas buvo pasakyta apie materialiąją vaizduojamojo meno tiesą, galima giliau suprasti ir Aristotelio nuomonę apie poezijos prigimtį: poezija, jo manymu, esanti filosofiškesnė už istoriją, nes vaizduojanti ne tai, kas iš tikro buvo, o tai, kas *gali būti.* Poezijoje nulemiąs ne tikslus atitikimas tikrovei, o tiesioginis vaizdo įtikimumas, todėl tai, kas neįmanoma realybėje, bet įtikima (meniniu atžvilgiu), turi pirmenybę prieš tai, kas galima (atitinka realybę), bet neįtikima. Šiais žodžiais Aristotelis aiškiai formuluoja skirtumą tarp realiosios ir meniškosios tikrovės, nes tai, ką jis taiko tik poezijai, galioja vaizduojamajam menui apskritai. Iš tikrųjų iš minėtų Aristotelio posakių seka: 1. Meno uždaviniu negalima laikyti tikslaus tikrovės kopijavimo. 2. Meninės tiesos kriterijus yra sukurto vaizdo įtikimumas, kuris, kaip mes mėginome įrodyti, remiasi jo atitikimu esminėms tikrovės struktūroms arba suvokimo planams. 3. Estetinė būtis priklauso idealiai galimumo sferai. Pirmos dvi tezės buvo jau anksčiau pakankamai išaiškintos. Belieka tiksliau apibrėžti trečiąją Aristotelio tezę. Tiktai atlikus šitą darbą, galima bus atsakyti ir į kitą svarbų klausimą, kuris mums iškyla, nagrinėjant meninio (estetinio) pasaulio prigimtį: kokia prasme galima kalbėti apie estetinę tikrovę?

ESTETINĖ TIKROVĖ

Iš tikrųjų: ką reiškia, kad meno (ir apskritai estetinis) pasaulis priklauso galimumo sferai, jei kiekvienas meno kūrinys (estetinis vaizdas) yra individualus, „dabar" ir „čia" suvokiamas dalykas ir šia prasme „egzistuoja"? Ar Aristotelis tuo nori nurodyti, kad meno kūryba remiasi vaizduote, kuri nevaržoma tikrovės būtinumo ir gali laisvai derinti bei jung-

ti kuriamus vaizdus? Bet tada kyla tolesnis klausimas: kaip tiksliau apibrėžti meninės vaizduotės sferą ir atskirti ją, iš vienos pusės, nuo realios tikrovės, iš antros — bent nuo mokslo srities, kurioje vaizduotė taip pat vaidina svarbų vaidmenį? Be to, iš pačios vaizduotės veiklos negalima suprasti, kodėl menui yra esmingas vaizdų objektyvizavimas arba realizavimas objektyviame pasaulyje. Todėl pamėginkime išryškinti iškeltą klausimą, nesiremdami vaizduotės sąvoka.

Nurodydamas, kad poezija vaizduoja tai, kas gali būti, Aristotelis sugretina ją su filosofija arba su teoriniu mokslu apskritai, nes galimumo sferai priklauso visos bendrosios sąvokos ir bendrieji daiktų arba reiškinių ryšiai. Tai, kad sprendimas „kiekvienas S yra P" galioja tikrovei, reiškia: „jei kažkas (x) yra S, tai būtinai bus ir P", ir kartu pripažįstama, kad tokių S iš tikro būna ir gali būti, nes sąvoka S gauta iš patyrimo, abstrakcijai padedant. Ta pačia prasme ir mene vaizduojami tikrovės planai bei struktūros yra bendri ir rodo mums: taip būna, taip gali būti. Bet meno analogija su mokslu eina dar toliau. Teorinis pažinimas nesitenkina tik iškeldamas tikrovėje glūdinčias galimybes, t. y. ją valdančius ryšius bei dėsnius. Išskyręs (izoliavęs) vieną arba kitą struktūrinį tikrovės momentą, jis išaiškina, be to, ir galimus vidinius to momento kitimus, nepaisydamas to, ar tuos kitimus realybėje kas nors atitinka, ar ne. Pavyzdžiui, realios (euklidinės) erdvės struktūros analizė leidžia nustatyti kitas galimas erdvines struktūras, pakeičiant vieną arba kitą Euklido geometrijos aksiomą arba pereinant prie aukštesnių laipsnių įvairovių. Panašiai ir vaizduojamasis menas gali išeiti iš realių galimybių ribų, apdorodamas pasirinktąjį tikrovės planą pagal tam tikrą jo struktūrą atitinkantį tvarkomąjį principą.

Bet, antra vertus, palyginus mokslo ir meno santykį su galimumo sfera, pasirodo esminis skirtumas. Teorinio mokslo intencija nukreipta į patį galimumą, jį tematizuoja, padaro savarankišku objektu ir tokiu būdu nustato tą idealią būties sferą, kuri apima vien grynas galimybes ir kuriai atstovauja bendrosios sąvokos ir sutartiniai ženklai (matematikoje). Bet mokslui nerūpi tų galimybių realizavimas, ir jis naudojasi juo tik kaip priemone bendroms (galimoms) struktūroms pavaizduoti. O kadangi kiekvienas galimybių realizavimas yra tuo pačiu ir individualizavimas, tai mokslui visa, kas vien individualu, yra nereikšminga. Menui, priešingai, galimybės yra tik tiek reikšmingos, kiek jos įsikūnija individualiuose vaizduose, vadinasi, tik realizuota ir individualizuota galimybė įgyja estetinę vertę. Ir todėl tik menas, o ne mokslas, įstengia sukurti ypatingą tikrovišką pasaulį, kuris gali lygintis su realia tikrove. Šitas estetinis pasaulis, žinoma, nesutampa su mokslų nustatoma galimumo

sfera, nes estetinių vaizdų realizavimas įvyksta juntamos ir jaučiamos tikrovės ribose, ir todėl menas gali naudotis tiktai natūraliais arba jiems tolygiais kalbiniais simboliais [86]. Visa tai, kas prieinama tik abstrakčiam mąstymui, menui yra svetima. Taigi tas faktas, kad menas suvokia ir realizuoja galimybes individualių vaizdų forma ir kad tie vaizdai priklauso juntamajai būčiai arba bent neatskiriamai su ja susiję (poezijoje), nulemia esminį jo skirtumą nuo teorinio mokslo. Iš to aiškėja, kad menas ir mokslas nevienodai santykiauja su realybe. Tiesa, priklausydami galimumo sferai, abudu iškyla virš realių erdvės bei laiko determinacijų ir nepriklauso nuo realių aplinkybių sąryšio. Gamtos mokslų arba matematikos dėsnis vienodai galioja visur ir visados. Panašiai ir pati estetinė meno kūrinio reikšmė nepriklauso nuo to, kur ir kada jis buvo sukurtas arba kieno ir kokiose aplinkybėse suvokiamas. Tačiau menas nepasilieka, kaip teorinis mokslas, gryno galimumo sferoje, bet išeina už jos ribų, realizuodamas sumanytas galimybes,— taip, kad jo kuriami vaizdai būna panašūs į realybę ir, rodos, ją pamėgdžioja (atgamina). Meno pasauliui stinga tik realumo. Todėl jisai dažnai apibūdinamas kaip *regimybė (Schein)* ir net kaip regimybė, sukelianti *realybės iliuziją*. „Iliuzijos" teorija buvo smulkiai pamatuota ir plačiai išdėstyta K. Langės veikale „Meno esmė" („Das Wesen der Kunst") [87]. Bet nuodugnesnė meno fenomenų analizė rodo, kad šita teorija juos iškreipia arba klaidingai interpretuoja.

1. Visų pirma šita teorija tiktų vien vaizduojamajam menui: tapybai, skulptūrai, draminiam veiksmui. Jau skaitomajai poezijai būtų sunkiau ją taikyti; juk tada reikėtų manyti, kad sąmonėje kylą vaizdai įgauna haliucinacijos formą. O jeigu iliuzija grindžiamas estetinis paveikumas ir tų meno rūšių, kur nieko neatvaizduojama, kaip muzikoje, grynojoje choreografijoje, ornamente arba architektūroje, tai toks aiškinimas būna iš piršto išlaužtas.

2. Be to, panagrinėjus nerealius (iliuzorinius) veiksnius atskirose meno šakose, nesunku pamatyti, kad jų reikšmė toli gražu nevienoda ir kad meno kūrinio įspūdingumas visiškai nepriklauso nuo to, ar jie meninėje kompozicijoje vaidina didesnį, ar mažesnį vaidmenį. Tapyboje jiems skiriamas dominuojantis vaidmuo. Ne tik vaizduojamųjų reiškinių arba pavidalų dinamika ir gyvybė, bet ir jų kūniškumas ir aplinkinė erdvė yra nerealūs; skulptūra, priešingai, doroja realią medžiagą ir erdvę. Dramoje — patys veikią personažai yra gyvi žmonės, o draminio veiksmo scenoje reali erdvė tik susilieja su vaizduojamaisiais erdviniais elementais (kulisomis) į organišką regimąją vienybę. Pagaliau reikia priminti, kad ir į gamtos reginį arba į realaus gyvenimo įvykį galima žiū-

rėti grynai estetiškai ir juo grožėtis tokiu pat būdu, kaip meno kūriniu. Šiais atvejais estetinis įspūdis nesiremia jokiais „iliuzoriniais" veiksniais. Pats pasigrožėjimo objektas reiškia vien tai, kad jis estetiniame plane iš tikro yra. Ir jei sakoma: „Šitas peizažas primena Reisdalio paveikslą" arba: „Anas apšvietimas yra rembrantiškas",— tai tuo visiškai nenorima pasakyti, jog tasai reginys sukelia mumyse paveikslo iliuziją, vadinasi, kad čia, pasak Langės, atsiranda „atvirkštinė" iliuzija, kad gamta atrodo kaip meno kūrinys, o tik išreiškiama, kad tasai realus vaizdas atitinka tam tikrą meninio regėjimo ir komponavimo būdą. Iš to aiškėja: jei estetinis momentas visose meno šakose, nepaisant specifinių ypatybių, iš esmės yra tas pats ir jei jis vienodai apsprendžia ir natūralųjį grožį,— kaip mūsų buvo mėginta įrodyti,— tai estetinės tikrovės savitumo negalima aiškinti iš tokių elementų, kurie yra būdingi tiktai tam tikroms meno rūšims. Estetinė tikrovė architektūrai, muzikai ir kitoms nevaizduojamojo meno rūšims turi būti priskiriama ta pačia prasme, kaip ir tapybai, skulptūrai, dramai ir apskritai poezijai. Meninis ir apskritai estetinis nusistatymas — tai reikia pabrėžti — nukreiptas vien į tai, kas reiškiasi; ar gaunamas įspūdis atitinka pačią realybę, ar ne, jam nerūpi. Kitaip sakant, estetinė būtis yra *neutrali realumo atžvilgiu.* Ir jei menas apibūdinamas tuo, kad jis kuria realybės regimybę, tai peržengiama estetinio nusistatymo riba ir menui taikomas kriterijus, kuris yra jam svetimas [88]. Vienok šitas neutralumas realumo atžvilgiu nė kiek nekliudo tam, kad meninis pasaulis turi savo ypatingą svorį, kad jis mus įtikina ir veikia analoginiu su pačia realybe būdu. Toks estetinės būties *tikroviškumas* grindžiamas: 1) formaliąja meno tiesa, suteikiančia kiekvienam meno kūriniui vidinį darnumą bei vienumą, 2) jos materialiąja tiesa, t. y. tuo, kad meno kūriniuose įkūnijami bei iškeliami tam tikri reikšmingi fenomenalinės tikrovės [89] (objektyvios ir subjektyvios) planai arba struktūros, pagaliau 3) meno *raiškumu* (ekspresyvumu), nes jame realizuojamos „galimybės" susidaro ne tik iš vaizdų, bet apima visą žmogaus išgyvenamą tikrovę, t. y. jose objektyvizuojami ir gyvenimo dinamika bei jo jausminis (emocinis) fonas. Mes jau matėme: estetinis pasaulis nėra grynai teorinės kontempliacijos objektas; jis apima, sujaudina visą mūsų asmenybę ir vis dėlto iškyla virš mūsų aktualių praktinių interesų bei siekimų arba, kitaip sakant, estetinėje sferoje ir jausmai bei emocijos gali būti *objektyvūs, praktiškai nesuinteresuoti.* Laikantis tradicinės psichologijos, tai atrodo esąs neįmanomas, prieštaringas dalykas, nes jausmai, emocijos savo esme yra subjektyvūs ir neatskiriamai susiję su realiais mūsų „aš" poreikiais. Todėl estetikos teorijos dažniausiai

yra linkusios pripažinti konstitutyviu momentu arba tiktai kontempliatyvią, arba tiktai jausminę estetinio fenomeno pusę. Pirmuoju atveju estetinis suvokimas laikomas ypatinga pažinimo forma ir gretinamas su teoriniu požiūriu (pvz., A. Šopenhauerio estetika). Antruoju atveju estetika pajungiama etikai (grožis sukelia kilnius, žmogų taurinančius jausmus) arba lemiamoji reikšmė priskiriama pasitenkinimui (malonumo jausmui), kuris lydi objekto įtakoje atsiradusias subjekto emocijas bei jausmus. Vadinasi, arba estetika, apgindama estetinio fenomeno objektyvumą, išsižada emocinio jo turinio, arba, pripažindama šį pastarąjį, paneigia jo objektyvumą, t. y. aiškina jį iš grynai subjektyvių faktorių veikimo. Vienok griežtai laikantis pačių estetinių fenomenų aprašymo ir neįspraudžiant jų į iš anksto nustatytos teorijos rėmus, tenka pripažinti, kad šita alternatyva nėra išsami: yra dar trečia galimybė, kuri, rodos, atitinka tikrenybę, būtent, galimas toks emocinis objekto suvokimas, kuris yra nepraktiškas, asmeniškai nesuinteresuotas. Mūsų asmenybės emocinis atsiliepimas į objekte pasireiškiančią gyvybę arba jausminį tonalumą nekliudo tam, kad mes to objekto atžvilgiu išlaikytume kontempliatyvų nusistatymą, pajungdami jam ir tą nuotaiką, kuria mus užkrėtė pats objektas. Tokio pobūdžio yra kaip tik *estetinė žiūra,* estetinis atsidėjimas, atskleidžiąs mums ir objektyvią, antindividualinę jausminių išgyvenimų reikšmę. Neutralizuodamas objekto realią ir subjektyviai aktualią svarbą, žmogus iškelia jame glūdinčias objektyvias estetines vertybes. Tai galioja vaizduojamajam menui, lygiai kaip ir toms meno rūšims, kurių pamatas nėra kokia nors dalykinė tema, nes estetiškai prasmingos ir vertingos yra, kaip mes ne vieną kartą pabrėžėme, ne tik pačių dalykinių struktūrų individualizacijos, bet ir su jomis suaugę nedalykiniai momentai, kuriais pasireiškia tam tikras gyvybei bei gyvenimui reikšmingas jausminis tonalumas arba dinamika. Šiuo atžvilgiu ir muzika, ir ornamentika, ir kitos nevaizduojamosios meno formos pasižymi kiekviena savitu tikroviškumu ir estetiniu teisingumu [90].

IX SKYRIUS

ISTORINĖ ESTETIKOS TEORIJŲ APŽVALGA

1. SENOVĖS GRAIKŲ ESTETIKA

A. ĮŽANGA

Norint iš visų pusių išnagrinėti tam tikrą mokslinę arba filosofinę problemą, reikia ne tik gvildenti tą reiškinių sritį, iš kurios ji kyla, bet ir susipažinti su istorine jos raida, su tomis teorijomis, kurios mėgina ją spręsti vienu arba kitu būdu. Juk ir kiekviena nauja teorija gali būti vaisinga vien tuo atveju, jei ji panaudoja visa tai, kas jos pirmtakų buvo pasiekta ir išaiškinta. Todėl ir estetikos klausimus nagrinėjant, reikalinga tam tikra istorinė orientacija. Mes čia nesiimsime uždavinio apžvelgti bei kritiškai įvertinti visas iki mūsų laikų sukurtas estetikos teorijas, o pasitenkinsime nurodydami svarbiausius estetikos istorinės raidos tarpsnius ir tuos principinius požiūrius, kurie apsprendžia šio proceso linkmę bei eigą.

Estetika, kaip savarankiškas mokslas, aiškinąs grožio ir estetinių vertybių esmę bei prigimtį, atsirado gana vėlai, daug vėliau, negu kitos pagrindinės filosofijos disciplinos (logika, pažinimo teorija, etika, gamtos filosofija). Šio fakto priežastys yra įvairios. Iš dalies estetikos raidai kliudė jos problematikoje glūdį sunkumai, kuriuos minėjome įžangoje, būtent, tam tikras estetinių fenomenų neracionalumas. Iš dalies tai priklauso ir nuo to, kad estetinė problema ne taip glaudžiai susijusi su svarbiausiais ar aktualiausiais kultūrinio gyvenimo reikalais, kaip, pavyzdžiui, etika, gnoseologija arba gamtos filosofija. Žinoma, spekuliatyviam interesui atsiradus, grožio savitumas ir reikšmingumas negalėjo išslysti iš galvojančio žmogaus akiračio. Bet kadangi grožis,— vis tiek, ar tai bus žmogaus, gamtos arba meno kūrinio grožis,— pasireiškia apskritai tokiuose daiktuose ir reiškiniuose, kurie reikšmingi žmogui ir kitais aktualesniais atžvilgiais (nes jis paprastai pasireiškia kaip vertybė, lydinti kitas vertybes, artimesnes tiesioginiams gyvenimo poreikiams), tai galima suprasti, kad pradžioje buvo mėginama grožį paaiškinti ryšium su tais reiškiniais, kuriuos jis lydėjo, ir dėmesys buvo kreipiamas ne į grožio *esmę*, bet į jo *reikšmę* vienai arba kitai kultūrinio gyvenimo sričiai.

Tai labai įtikinamai liudija klasikinės senovės pažiūros į grožį. Senovės graikų kultūra teisingai laikoma kultūra, kurioje menas ir apskritai estetinis momentas vaidino nepaprastai svarbų bei įtakingą vaidmenį. Atrodytų, kad ir estetinei spekuliacijai ten turėjo būti itin dėkinga dirva. Tačiau iš tikrųjų filosofinis estetinės problemos nagrinėjimas antikoje žymiai atsiliko nuo meno klestėjimo ir estetinio skonio išsivystymo. Galima net sakyti, kad estetinė antikos tradicija ir vėliau, viduramžiais ir naujaisiais laikais, šiek tiek trukdė savarankiškai estetikai atsirasti bei plėtotis. Gal būt, kaip tik dėl to, kad estetinis momentas buvo organiškai suaugęs su visomis kitomis kultūros apraiškomis, buvo itin sunku išskirti iš jų grožį ir iškelti ypatingą jo prigimties savitumą.

B. KALOKAGATIJA

Senovės graikų idealas buvo *kalokagatija*, t. y. toks idealas, kuriame dorovė neatskiriamai susijusi su grožiu. Dvasia turi kuo tobuliausiai įsikūnyti medžiaginiame prade, ji pati turi įgauti tam tikrą kūniškumą ir susilieti su kūnu į neatskiriamą vienybę. Idealus žmogus turi būti ir padorus, ir gražus, t. y. jo vidinės moralinės savybės turi tinkamai pasireikšti jo išorinėje išvaizdoje ir jo elgesyje. Tiktai tada jis bus vertingas savo tėvynės ir giminės atstovas ir galės pasiekti tikrą eudemoniją (palaimą), t. y. sugebės ne tik kaip reikiant tvarkyti savo paties gyvenimą, bet ir prideramai atlikti visas visuomenines ir religines pareigas. Kalokagatija pagrįsta mato, harmonijos ir euritmijos pradmenimis, apsprendžiančiais tinkamą dvasios įkūnijimą ir tuo pačiu laiduojančiais kūno drausmę bei sugebėjimą vykdyti dvasios siekimus ir užsimojimus. Šitas idealas išaugo iš gyvenimo praktikos ir susiformavo pagal bendrus kultūrinius reikalavimus. Todėl suprantama, kad, mėginant įsisąmoninti, kas yra ir ką reiškia grožis, glūdįs kalokagatijoje, graikų filosofams pirmiausia krito į akis jo praktinė ir gyvybinė reikšmė.

C. SOFISTAI. PLATONAS

Pirmą kartą, kiek mums žinoma, estetikos klausimais susidomėjo *sofistai*. Gražu, sako vieni, yra visa tai, kas naudinga, tikslinga ir, apskritai, atitinka savo paskirtį (pvz., gražiausios yra tos akys, kurios geriausiai regi). Kiti labiau iškelia ir pabrėžia subjektyvią grožio pusę ir jo jutiminę

prigimtį. Grožis teikia pramogą. Gražu esą tai, kas malonu, kas patinka mūsų akims ir ausims.

Bet naudingumas, tikslingumas, prideramumas — tai *reliatyvios* sąvokos. Jei grožis jų apsprendžiamas, tai jo vertė antrinė, nesavarankiška ir priklauso nuo to tikslo arba nuo tos normos, kurią gražus objektas turi atitikti. O koks yra šitas tikslas arba šita norma, lieka neaišku. Taip pat nenušviečia grožio prigimties ir antrasis apibrėžimas, suvedęs jį į jutiminį malonumą, nes nenurodo, ar malonumo jausmas sąlygojamas tam tikros paties objekto sąrangos, ar tai tik suvokiančio subjekto (skonio) individualybės.

Visų šių reliatyvistinių grožio definicijų nepakankamumą išaiškino *Platonas* (pvz., dialoge „Didysis Hipijas"). Sekdamas euristiniu Sokrato metodu, jis reikalauja, kad būtų apibrėžta paties grožio esmė, jo ypatingas bendras pamatas. Atsakymą į šitą klausimą duoda jo *idėjų teorija*. Idėjos — tai tobuli visų daiktų pirmavaizdžiai, nuo kurių priklauso daiktų būtis ir prigimtis. Idėjų tarpe yra viena idėja, pasižyminti nepaprastu skaidrumu. Tatai grožio idėja, pasireiškianti visuose daiktuose, kurie atrodo gražūs ir suvokiami švelniausio jutimo organo — akių. Sutikus gražų daiktą ir atpažinus jame atvaizdą to grožio, kuris buvo matytas aname pasaulyje prieš gimimą, žmogaus sielą apima nepaprastas džiaugsmas, ir ji visomis priemonėmis stengiasi suartėti su šituo daiktu ir su juo bendrauti. Išvesdamas daiktų grožį iš grožio idėjos, Platonas įveikia sofistinių koncepcijų reliatyvizmą ir pripažįsta grožį absoliučia ir savarankiška vertybe. Tai, be abejo, žymus žingsnis į priekį. Vis dėlto grožio idėja, kaip ją suprato Platonas, netinka autonominei estetikai pamatuoti.

Idėjos, pasak Platono, sudaro atskirą nekintamos būties pasaulį, iškylantį viršum jutiminių daiktų sferos ir prieinamą tiktai grynam mąstymui. Todėl ir grožio idėja iš esmės yra antjutiminis pradas. Kūninis grožis, kuriuo pagrįsta kalokagatija, tėra vien netobulas jos atvaizdas, žemiausias grožio laipsnis, raginąs sielą kilti į aukštesnes nejuntamas grožio apraiškas (į dorybės ir mokslo grožį) ir pagaliau pasiekti aukščiausią laipsnį — pačią grožio idėją. O ši idėja, pagal Platono teoriją, turiniu visiškai sutampa su gėrio idėja. Tokiu būdu ir Platonas skelbia tą grožio ir gėrio vienybę, kuri yra kalokagatijos pamatas. Ir dar daugiau. Šioje vienybėje pirmenybė priklauso gėriui. Gėrio idėja apsprendžia grožio idėjos reikšmę bei vertę. Itin aiškiai tai pasireiškia Platono pažiūroje į meną. Jisai nepripažįsta meninės kūrybos laisvės. Kūrybai turi vadovauti tie doroviniai sumanymai, kuriuos vykdo idealioji visuomeninė santvarka (idealioji valstybė). Meno uždavinys — būti moralinio

auklėjimo stimulu, žadinančiu piliečiuose doros meilę ir nurodančiu jiems tuos idealius pavyzdžius, kuriais jie turi sekti.

Bet grožio kriterijus Platono filosofijoje — tai ne tik jo atitikimas gėriui (dorovei), bet ir atitikimas tikrovei, tikrajai būčiai. Menas negali lygintis su pažinimu, kuris remiasi mąstymu, nes neišeina iš juntamojo pasaulio ribų, nepasiekia pačių būties prototipų — idėjų, o tenkinasi gamindamas atvaizdus tų jutiminių daiktų, kurie patys tėra vien netobuli idėjų atvaizdai.

Toks meninės kūrybos vertinimas išplaukia iš intelektualistinės platonizmo ir visos senovės filosofijos krypties, pagal kurią žmogaus esmę ir vertę apsprendžia protas — sugebėjimas mąstyti. Vis dėlto būtų klaidinga manyti, kad Platono teorijoje grožis visiškai ištirpsta ir išnyksta gėrio, tiesos (tikrosios būties) idėjose. Susiliedamas su jomis, grožis tuo pačiu suteikia joms ir savo ypatingą atspalvį. Harmonijos principas, kuriuo, pagal Platoną, remiasi vidinė sielos pusiausvyra ir dorovinė sąranga, be abejo, yra estetinės kilmės ir net etikos srityje nenustoja tam tikro estetinio pobūdžio. Štai kodėl platonizmas nesiliovė veikęs ir vėlesniųjų laikų estetinių pažiūrų.

D. NEOPLATONIZMAS. ARISTOTELIS

Nei Aristotelio filosofija, nei neoplatonizmas neįneša nieko principiškai naujo į Platono grožio koncepciją. *Neoplatonizmas* tiksliau formuluoja ir kiek nuosekliau išdėsto Akademijos įkūrėjo (Platono) nustatytus principus. Platonas manė, kad nėra atskiros idėjos, nuo kurios priklausytų daiktų gražumas. Grožis glūdi visų idėjų esmėje. Tatai — kūrybinės formos, kurios, įsikūnydamos medžiagoje, tvarko ją ir suteikia jai grožį. Bet jutiminis grožis nesavarankiškas, jis tiktai simbolis antjutiminio (dvasinio) grožio, kuris sutampa su gėriu. Visur, kur medžiaga neįveikta formos ir nuo jos nepriklauso, pasirodo grožio stoka, biaurumas.

Aristotelis labiau domisi specialiaisiais estetikos klausimais ir bendruosius principus paliečia tik tarp kita ko. Jis, lygiai kaip ir Platonas, pripažįsta, kad tam tikras tvarkingumas, apsprendžiąs daikto dalių darnumą bei didumą, sudaro būtiną grožio sąlygą. Šitą tezę jis pamatuoja tuo, kad tiktai šiuo atveju daiktas gali būti suvokiamas kaip išbaigta vienybė. Ir nors kitoje vietoje pastebi, kad grožis gali reikštis ir nejudamuose daiktuose, o gėris tiktai veiksmuose, jis vis dėlto neskiria grožio nuo kitų vertybių ir suartina jį, taip pat kaip ir Platonas, su moraliniu gėriu ir su tiesa.

Pasitenkinimas, kurį mums teikia, pavyzdžiui, tapybos ir skulptūros kūriniai, priklausąs, jo nuomone, ne nuo vaizduojamo objekto prigimties, o nuo atvaizdo panašumo į patį daiktą, t. y. nuo to, kad mes *atpažįstame* jame tai, ką jis vaizduoja, nes tapyboje mums patinka net tokie daiktai (biaurybės, lavonai), kurie tikrovėje sukelia pasišlykštėjimą. Vadinasi, estetinis pasigėrėjimas, pagal Aristotelį, yra grynai intelektualinio pobūdžio. Panašiu būdu jis supranta ir meninę kūrybą, kuri esanti gimusi iš pamėgdžiojimo instinkto[91].

Aišku, kad tokioje intelektualistinėje koncepcijoje vaizduotės kūrybinė reikšmė negali būti kaip reikiant įvertinta. Poeziją Aristotelis skiria nuo istorijos tuo, kad ji vaizduoja ne tai, kas iš tikrųjų įvyko, o tai, kas *gali* įvykti pagal būtinumą arba tikėtinumą. Jei yra taip, tai poezijos objektas sutampa su mokslinio pažinimo objektu, nes ir mokslas nustato tai, kas yra galima, t. y. kas bendra ir kas nepriklauso nuo individualinių laiko bei erdvės determinacijų. Tačiau Aristotelis pats, rodos, jaučia, kad yra esminis skirtumas tarp mokslinio pažinimo ir poetinio vaizdavimo, ir todėl savo poetikoje pabrėžia, kad meno kūrinio siužetu gali būti ir tai, kas yra negalima tikrovėje; svarbus tiktai vienas dalykas: įvykis arba daiktas turi būti taip vaizduojamas, kad jis stebėtojui atrodytų tikėtinas. Vadinasi, lemiamą reikšmę turi *vaizdavimo būdas*, o ne paties objekto atitikimas tikrovei. Tokio poezijos supratimo jokiu būdu negalima suderinti su nuosekliai išvystyta imitacijos teorija; jis pripažįsta ypatingą vaizduotės vaidmenį meninėje kūryboje. Dar verta pažymėti, kad Aristotelis, taip pat kaip ir Platonas, neigiamai vertina negražių (biaurių) dalykų vaizdavimą. Jei grožis susijęs su gėriu, tai grožio stoką lydi blogis. Vaizduodamas negražius dalykus, menininkas žadina žiūrovui palinkimą sekti neigiamais pavyzdžiais, o tai prieštarauja pedagoginei meno paskirčiai. Negražūs siužetai leistini vien tiek, kiek jie tinka priemone iškelti jų priešingybei — tikros kalokagatijos vertei.

Viduramžių filosofija palyginti mažai tesidomėjo grožio problema ir nieko esmingo nepridėjo prie Platono ir Aristotelio koncepcijų. Tik po renesanso pasirodo tam tikros naujos estetikos srovės, kurios, nors ir tebesilaiko senovės tradicijos, išplėtoja vieną ar kitą jos motyvą ir tuo ruošia kelius autonominei estetikai atsirasti.

2. RACIONALISTINĖ ESTETIKA PRANCŪZIJOJE IR VOKIETIJOJE

A. BUALIO. BIUFONAS

Mes čia sustosime tik ties trimis svarbiausiomis srovėmis: pirma — tai racionalizmo estetika Prancūzijoje ir Vokietijoje XVII ir XVIII a., antra — anglų estetika, pasižyminti psichologiniu pobūdžiu, ir trečia — kuriai atstovauja italų mąstytojas Dž. B. Vikas.

Racionalistinė estetika remiasi *R. Dekarto* filosofija, kuri skelbia, kad protas, mąstymo sugebėjimas, esąs esminis žmogaus sielos savumas. Aukščiausia vertybe, nuo kurios priklauso visos kitos vertybės, racionalizmas pripažįsta pačiame prote glūdinčią tiesą.

Protas — visos kultūros kūrėjas; jis nustato tas pagrindines normas, kurios galioja ne tik pažinimui, bet ir kitoms kultūros sritims. Todėl ir moraliniu bei estetiniu atžvilgiu vertinga gali būti vien tai, kas atitinka proto reikalavimus. Išvados, plaukiančios iš šitos pažiūros į meną, buvo labai ryškiai formuluotos *N. Bualio* veikale „Poezijos menas" („L'art poetique"): „Rien n'est beau, que le vrai" („Gražu yra tik tai, kas teisinga"). O teisinga viskas, kas natūralu, t. y. sutinka su proto prigimtimi. Jei grožis savo esme sutampa su tiesa, su racionalumu, tai jis valdomas to paties kriterijaus, kaip ir tikro pažinimo pamatas: jis turi būti *aiškus*. Taikant šį kriterijų poezijai, tai reiškia: poetinė kalba įgauna estetinės (meninės) vertės tiek, kiek tiksliai atitinka išreikštą mintį[92]. Graži forma apvelka turinį taip, kaip siauri drabužiai, kurie ne slepia, o ryškiai apibrėžia kūno kontūrus. *Ž. Biufonas* savo mintyse apie stilių net tvirtina, kad didžiausią meniškumą pasiekia paprasčiausias ir bendriausias minčių formulavimo būdas. Aiškumas ir racionalumas — tai vienintelis estetinio skonio matas. Lygiai kaip visų žmonių protas yra tas pats, o jam įgimtosios tiesos yra amžinos ir nekintamos, taip ir grožio idealas — universalus ir vienodai galioja visiems laikams. Todėl galima nustatyti tam tikras bendras taisykles, kuriomis turi vadovautis meninė kūryba ir kurios turi apspręsti estetinę kūrinio formą, nes menininkui rūpi ne atrasti naujas tiesas, jo uždavinys — tik suteikti tinkamiausią formą atrastoms tiesoms.

B. LEIBNICAS. BAUMGARTENAS. ZULCERIS

Bet jei grožis grindžiamas meno kuriama forma, tai negalima apeiti klausimo: ar meninės formos aiškumas ir tinkamumas yra susijęs su jos vaizdingumu? Šitas klausimas pasidaro itin opus visoms meno šakoms, kurių

vaizdavimo priemonės yra ne bendrareikšmiai žodžiai (kaip poezijoje), o tiktai pojūčiams prieinama jutiminė medžiaga (spalvos, kieti kūnai, garsai ir pan.). Pagal racionalizmą yra dvi pažinimo rūšys: viena yra tobulas, t. y. tikras ir aiškus pažinimas, jį realizuoja grynas mąstymas per ryškiai suskaidytas sąvokas, antra — netobulas, neaiškus, painus, t. y. jutiminis pažinimas (suvokimas ir įsivaizdavimas). Kokiu būdu grožis gali pasireikšti jutimine forma, jei jis pripažįstamas teigiama vertybe, tobulybe? Šitą keblumą mėgina išaiškinti *G. Leibnicas* bei jo įpėdiniai, *Ch. Volfas* ir ypač *A. Baumgartenas*, remdamiesi *monadų* teorija. Būtis, pagal Leibnicą, sudėta iš neriboto skaičiaus uždarų substancijų — monadų, kurios skiriasi viena nuo kitos savo tobulumu, t. y. vaizdavimo sugebėjimu arba sąmoningumu. Kiekvienoje monadoje atsispindi visas pasaulis, bet monadose kylančių vaizdinių ryškumas nevienodas, jis atitinka duotoje monadoje realizuoto tobulumo laipsnį. Žmogaus prigimtį sudaro hierarchinė monadų sistema, kurioje žemesniosios priklauso nuo vienos tobuliausios (t. y. sąmoningiausios). Todėl žmogui prieinamas ir grynas mąstymas, ir jutiminis pažinimas. Kadangi dievo sukurtas pasaulis yra ne chaosas, o harmonijos ir prasmingo dėsningumo valdomas Kosmosas, tai ir pažinimo objektu gali būti ne tik atskiri daiktai, bet ir būtini ryšiai, kurie suveda juos į darnią vienybę. Jie suvokiami dvejopai — gryno mąstymo ir pojūčių dėka.

Pirmuoju atveju atsiranda mokslinis harmonijos bei dėsningumo pažinimas, antruoju — estetinis (grožio) pažinimas. Pasitenkinimas, lydįs grožio suvokimą, yra grynai intelektualinio pobūdžio. „Muzika,— sako Leibnicas,— teikia mums malonumo, nors jos grožis priklauso nuo skaičių santykių ir nuo skaičiavimo tų dūžių ir virpėjimų, kurie kartojasi per tam tikrus laiko tarpus. Be to, šitas skaičiavimas, kuris vyksta mūsų sieloje, yra nepastebimas (neįsisąmoninamas). Tai — nemokančios skaičiuoti sielos slaptos aritmetikos pratybos *(exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi).* Tos pačios rūšies yra malonumas, kurį akys randa proporcijose. Pomėgį, išplaukiantį iš kitų pojūčių, galima išvesti iš panašių priežasčių, nors čia aiškinimas nebus toks apibrėžtas". Biaurumas, priešingai, esąs ne kas kita, kaip neryškus disharmonijos suvokimas. Su šita estetinio suvokimo teorija suderinta ir Leibnico pažiūra į meno kūrybą. Kiekvieną sielos vaizdinį atitinka tam tikras siekimas: aiškias ir ryškias sąvokas — sąmoninga ir protinga valia, neryškius ir neįsisąmonintus estetinius vaizdinius — tokie pat neaiškūs siekimai išoriniame pasaulyje įkūnyti suvoktas harmonijos formas. Tatai meninis instinktas, kuris bendras visiems žmonėms, bet kuris menininkuose pasiekia ypatingą galingumą.

Šitos G. Leibnico mintys, išsklaidytos įvairiuose jo veikaluose, buvo išplėtotos ir susistemintos Ch. Volfo mokinio A. Baumgarteno. Jis išgarsėjo šviečiamuoju laikotarpiu pirmiausia tuo, kad sukūrė *estetikos pavadinimą* ir nurodė šiam naujam mokslui ypatingą vietą filosofijos sistemoje. Trumpai suglausta Baumgarteno teorija tokia. Jei yra dvi pažinimo rūšys, tai turi būti ir dvi skirtingos jas tyrinėjančios disciplinos. Antjutiminis pažinimas, vykstąs abstrakčiomis sąvokomis, yra *logikos* objektas. Jutiminį pažinimą nagrinėja jaunesnioji logikos sesuo —„žemesnioji gnoseologija" *(gnoseologia inferior)* arba „jutiminio pažinimo mokslas" *(scientis cognitionis sensitivae)*, kuris sutampa su estetika arba „dailiųjų menų teorija" *(theoria liberalium artium)*. Taip apibrėždamas estetiką, Baumgartenas turi galvoje ne jutiminį pažinimą apskritai, o *jutiminių formų* suvokimą. Šia prasme estetiniam pažinimui jis priskiria tobulumą, t. y. tobulumą ne medžiagos, o *formos* atžvilgiu. Poeziją, kuria Baumgartenas labiausiai domėjosi, jis taip apibūdina: tai *oratio sensitiva perfecta*, t. y. kalba, pagrįsta jutiminiais vaizdais ir pasižyminti tobula forma.

Šitas mintis Baumgartenas pareiškė savo pirmajame veikale „Filosofiniai apmąstymai" („Meditationes philosoficae", 1735) ir vėliau išdėstė smulkiau savo „Estetikoje" („Aesthetica", 1750—1758), kuri pasiliko neužbaigta. Baumgartenas, be abejo, nusipelnė estetikos srityje tuo, kad iškėlė grožio konkretumą bei jutiminę jo prigimtį ir aiškiai atskyrė jį nuo gėrio, kuris taip pat yra tobulumas, bet nesireiškia juntamąja forma. Vienok, antra vertus, Baumgartenas žymiai nenukrypsta nuo intelektualistinės linkmės estetikoje. Jutiminis pažinimas jo sistemoje laikomas žemesniu žinojimo laipsniu, kurio reikšmė apsiriboja tuo, kad jis paruošia kelią į sąvokinį (aukštesnį) pažinimą. Estetinė žiūra mūsų suvokimo raidoje užimanti vidurinę vietą: ji esanti tas pereinamasis laipsnis, per kurį pažinimas iš pojūtinių įspūdžių tamsumos kyla į tobulą gryno mąstymo aiškumą. *Ex nocte per auroram meridies.*

Iš racionalistų paminėsime dar *J. Zulcerį*, kuris iš Leibnico ir Baumgarteno nustatytų principų aiškina estetinio pomėgio prigimtį. Pasitenkinimą, pasak Zulcerio, mums teikia viskas, kas skatina įgimtą sielos veiklumą, t. y. pažinimą, ir leidžia jam laisvai bei netrukdomai skleistis. Tokiu būdu sielą veikia tie objektai, kurie pažinimo galią žadina juose glūdinčių vaizdinių arba idėjų įvairumu ir kartu palengvina šių idėjų suvokimą, nurodydami tą taisyklę arba tvarką, pagal kurią jų įvairumas gali būti suvestas į vienybę. Trumpai tariant, pomėgio šaltinis ir grožio pamatas visur yra tas pats — tam tikra įvairybių vienybė, nors jos formos arba apraiškos gali būti labai skirtingos. Ji gali pasirodyti arba tiesiog

mūsų pojūčiams (ausims — muzikos pavidalu, akims — tapybos, skulptūros ir architektūros kūriniuose), arba vaizduotei (poezija), arba pagaliau protui (gražių minčių ir teoremų forma). Zulceriui, be abejo, pavyko iškelti vieną 'esmingą grožio momentą (įvairybės vienybę), bet šito momento dar nepakanka estetiniam pomėgiui aiškiai atskirti nuo kitų grynai intelektualinių pomėgio formų.

3. EMPIRISTINĖ ANGLŲ ESTETIKA

A. ŠEFTESBERIS

Visai kita kryptimi eina anglų estetika. Nors ji ir nenustoja ryšio su senovės tradicija, vis dėlto ji griežtai nusigręžia nuo Platono ir Aristotelio intelektualizmo ir kreipia dėmesį pirmiausia į *emocinę* estetinių įspūdžių pusę. Kartu keičiasi ir pats nagrinėjimo metodas. Išeities taškas yra ne estetinio objekto struktūra ir tai, kaip ji atitinka proto reikalavimus, bet subjekto būsena, sukeliama estetinių įspūdžių, nes kaip tik su šita subjektyvia puse susijusios praktinės grožio išgalės, jo sugebėjimas jaudinti žmogaus sielą ir veikti jo elgimąsi. Anglų estetikos atstovai buvo empiristinės filosofijos, ypač Dž. Loko, įtakoje. Todėl jiems rūpėjo ne tiek išaiškinti estetinius faktus, kiek juos tiksliau aprašyti.

Pirmas anglų mąstytojas, susidomėjęs estetikos problema, yra *A. Šeftesberis.* Jis eina senovės filosofijos (ypač platonizmo) pėdomis. Grožis, pagal jo teoriją, grindžiamas dalių darnumu, harmonija, kuri vienodai pasireiškia ir išoriniame (fiziniame), ir moraliniame pasaulyje. Šita harmonija yra *natūrali,* t. y. ji atitinka tikrą visatos santvarką ir įgimtą žmogaus paskirtį. Todėl grožis sutampa su tiesa ir dorumu. Bet savo gyvenime realizuoti grožį žmogus tegali vien tada, kai iš vidinio sielos susikaupimo gimsta entuziastiškas veržimasis į idealą, kuris leidžia jam juste justi savo vienumą su visata ir susilieti su jos harmonija. Iš to aiškėja ir nepaprastai reikšmingas meno vaidmuo kultūroje: jis auklėja žmogų, uždegdamas jame entuziazmo, t. y. tikros grožio ir dorumo meilės, kibirkštėlę. Sekdamas Šeftesberiu, *F. Hačisonas* estetiką irgi grindžia ne protu, o jausmu. Grožio, lygiai kaip ir dorovės, jausmas yra pirminis, ir jo negalima išvesti iš asociacijų ir iš įpratimo (kaip manė Lokas). Sugebėjimas jausti harmoniją (įvairybių vienybę) žmogui įgimtas ta pačia prasme, kaip ir sugebėjimas regėti arba girdėti. Bet svarbiausia grožio jausmo ypatybė pasireiškia tuo, kad jis neturi nieko bendro su nauda arba praktišku tikslingumu. Tikslingumas galėtų viešpatauti pasaulyje ir

be grožio. Bet tiktai grožis laiduoja tikrą palaimą, nes jis lavina žmogaus dorovingumą, pripratindamas jį prie nesavanaudiškų (neegoistinių) pomėgių.

B. HOUMAS IR BERKAS

Dar įsakmiau subjektyvų jausminį grožio pobūdį pabrėžia *H. Houmas* veikale „Kriticizmo elementai" („Elements of criticizm", 1761) ir *E. Berkas* veikale „Mūsų didingumo ir grožio idėjų kilmės tyrinėjimai" („Inquiry into the origin of our Ideas on the sublime and the beautiful", 1756). Estetinė emocija, pasak Houmo, nuo kitų emocijų ir ypač nuo aistrų skiriasi savo *švelnumu,* t. y. tuo, kad ji tik vidutiniškai sujaudina mūsų sielą ir nėra lydima jokių geismų arba potroškių, bet vis dėlto gaivina psichinio gyvenimo eigą bei energiją. Šioji emocija sukeliama pirmiausia fizinių judesių ir procesų, pasižyminčių taikumu bei lengvumu, ir apskritai visų objektų, kurių forma ir išorinė išvaizda gali būti lengvai suvokiama. Vienok visi tokie reiškiniai ir objektai tėra vien ta išorinė priežastis, kuri leidžia estetinei emocijai reikštis. Būna ir tokių atvejų, kur ji atsiranda be išorinės priežasties. Glaudus emocijų sąryšis su fizinių reiškinių dinamika itin aiškiai pasirodo ekspresyviuose kūno judesiuose. Kiekviena emocija yra linkusi pasireikšti tam tikrais mostais bei mimika, ir atvirkščiai, suvokiant ekspresyvius kitų žmonių judesius, mūsų sieloje iškyla atitinkamos emocijos. Todėl ir estetinėje emocijoje glūdi tam tikras *simpatijos* jausmas, kuris suartina mus su kitais žmonėmis ir vaidina labai svarbų vaidmenį visuomeniniame gyvenime. Iš to aiškėja meno ir ypač dramos reikšmė doroviniam auklėjimui.

Berkas, be to, mėgina išaiškinti ir fiziologinį estetinės emocijos pamatą: tatai esąs tam tikras nervų bei raumenų atsipalaidavimas, teikiąs mums malonumą. Šiuo atžvilgiu grožis yra priešingas kilnumo jausmui, kuris sukeliamas objektų, stebinančių savo didumu arba galingumu, ir kuris lydimas nervų bei raumenų įtempimo.

Kritiškai vertinant minėtųjų anglų filosofų pažiūras, tenka pastebėti, kad nė vienam iš jų nepavyko sukurti sistemingą ir nuoseklią estetikos teoriją, kuri nušviestų pagrindinius grožio savumus. Vis dėlto Šeftesberio, Hačisono, Houmo ir Berko veikaluose mes randame visą eilę vertingų pastebėjimų bei nurodymų, kurie buvo panaudoti vėlesniųjų estetikos teoretikų ir ypač Kanto. Svarbiausi jų tyrinėjimų rezultatai tokie: 1. Estetiniams įspūdžiams esmingas tam tikras *emocinis* atspalvis, priklausąs nuo to, kad jie glaudžiai susiję su organiniais (ypač kinestetiniais) juti-

mais. 2. Šiuo jausminiu pobūdžiu estetiniai įspūdžiai skiriasi nuo pažinimo aktų, bet, antra vertus, nesutampa nei su paprastomis (egoistinėmis) emocijomis, nei su doroviniu jausmu, nors ir artimi šiam pastarajam, nes jie *nesavanaudiški* ir neapsiriboja valios arba instinktų veikla. 3. Žodžiu, estetinis jausmas (skonis) turi būti pripažįstamas savarankišku ir pirminiu psichinio gyvenimo veiksniu, kuris negali būti išvedamas iš kitų reiškinių arba sugebėjimų. Šita subjektyvi grožio koncepcija susiduria su dviem neįveikiamais keblumais, nes lieka neaišku: 1) iš kur kyla objektyvus ir dalykinis grožio pobūdis, t. y. tas faktas, kad jis tiesiog pasireiškia pačiuose objektuose (vien nurodymo, kad visų psichofizinė organizacija esanti vienoda, nepakanka), 2) kuo estetinė emocija skiriasi nuo malonumo, nes tie požymiai, kuriais Hačisonas, Houmas ir kiti ją apibūdina, iš dalies tinka ir kitoms malonumo jausmo rūšims.

4. KANTO ESTETIKA

Šituos klausimus iškelia ir išsprendžia *E. Kanto grožio* teorija, žyminti lemiamą lūžį estetinės problemos raidoje. Kanto sistemoje estetika ne tik pasidaro atskira filosofine disciplina, bet ir įgauna tikrą autonomiją, t. y. čia nubrėžiami ir tie bendri pradmenys, kuriais grindžiamas jos objekto savarankiškumas ir savita vertė. Grožis apibūdinamas, pasak Kanto, trimis konstitutyviomis ypatybėmis. Pirmoji yra tokia: *Gražu yra tai, kas sukelia nesuinteresuotą pomėgį.* „Nesuinteresuotumas" nėra susidomėjimo stoka, nes viskas, kas patinka, vadinasi, ir grožis, sužadina ir patraukia mūsų dėmesį. Tatai ypatingas *sąmonės nusistatymas,* kuris mums leidžia suvokti objekto vertę, neatsižvelgiant į jo santykį su mūsų asmeniniais gyvybiniais bei praktiniais interesais arba su dorovės reikalavimais. Tuo estetinis pomėgis skiriamas, iš vienos pusės, nuo visų teigiamų moralinių emocijų, iš antros — nuo tų jausmų, kurie išplaukia iš bet kurių fizinių arba psichinių poreikių tenkinimo, vadinasi, jis skiriamas ir nuo malonumo, t. y. nuo tos emocinės reakcijos, kuria organizmas atsiliepia į išorinį įspūdį. Estetinio suvokimo nesuinteresuotumu reiškiasi autonominė grožio vertė, kartu jis charakterizuoja tą suvokimą kaip gryną žiūrą, arba kontempliaciją. Jei taip yra, tai reikia nurodyti, kuo estetinė kontempliacija skiriasi nuo teorinės žiūros. Šitą skirtumą nustato antroji grožio determinacija: *Gražu yra tai, kas yra visuotinio pomėgio objektas, sąvokai netarpininkaujant.* Tai reiškia: estetinis sprendimas, kuris objektui priskiria grožio predikatą, pasižymi, lygiai kaip ir teorinis sprendimas, visuotinumu ir būtinumu. Jis vienodai galioja visiems subjektams.

Bet žinojimo srityje šitas visuotinumas remiasi ta sąvoka, kuriai mes subordinuojame suvoktą objektą, taikydami jam vieną arba kitą predikatą; vadinasi, mes žiūrime į jį kaip į atskirą bendro sąryšio arba dėsningumo atvejį. Estetiniame sprendime, priešingai, grožio determinacija priskiriama tiesiog, betarpiškai, be sąvokos pagalbos. Kuo gi grindžiamas tada jo būtinumas ir universalumas? Tai aiškina trečiasis konstitutyvus grožio požymis: *Gražus yra tas objektas, kuris turi tikslingumo formą, nesusietą su tikslo idėja*. Kitaip sakant, estetinio objekto sąranga yra teleologiška. Visi jo elementai ir dalys taip suderinti ir sutvarkyti, tarytum realizuotų tam tikrą tikslą, įkūnytą bendrame objekto pavidale. Bet kur realizuojamas tikslas, ten jis skiriamas nuo realizavimo priemonių. Estetiniame objekte kaip tik šito skirtumo tarp tikslo ir priemonių nėra. Tikslas sutampa su pačiu objektu, t. y. su individualia jo pavidalo vienybe. Šiuo atžvilgiu estetinis objektas panašus į *organizmą*, kur taip pat visuma valdo atskirų organų bei narių santykius ir nulemia jų darnumą bei paskirtį. Jei pirmoji grožio determinacija apsprendžia jo subjektyvias sąlygas, t. y. tą sąmonės nusistatymą, kuris sąlygoja grožio suvokimą, tai antroji ir trečioji determinacijos, rodos, iškelia grožio objektyvią pusę, t. y. paties estetinio objekto prigimtį. O kadangi šioji prigimtis nesiremia daikto arba reiškinio sąvoka ir kartu parodo tam tikrą tikslingą sąrangą, tai tiesioginiu estetinio suvokimo objektu gali būti tiktai konkreti jutiminė suvokto daikto forma (struktūra). Todėl galima būtų spėti, kad tolesnis Kanto estetikos uždavinys bus išaiškinti ir tiksliau apibrėžti šitą objektyvų grožio pamatą. Tačiau Kanto gnoseologijos subjektyvistinės pozicijos neleidžia jam pripažinti grožio objektyvumo. Objektyvumą tegali laiduoti apriorinės proto sąvokos — kategorijos. Ir jeigu grožio suvokimas netarpininkaujamas sąvokos, tai jis negali būti objektyvus. Estetinio objekto vertingumas tegali remtis subjektui teikiamu pomėgiu, t. y. tam tikra *subjektyvia būsena*. Bet tai, kas sukelia tąjį pomėgį, yra objekto tikslinga struktūra, jo atitikimas pažinimo sugebėjimui. Vadinasi, gražus mums pasirodo tas objektas, kuris savo jutimine forma bei išvaizda žadina ir gyvina pažinimo veiklą. O kadangi, pagal Kanto teoriją, juntamojo pasaulio pažinimas priklauso nuo dviejų sielos galių — būtent, nuo produktyviosios vaizduotės ir proto,— tai grožio įspūdis kyla, jo nuomone, iš darnios tų galių sąveikos. Bet šita sąveika, kad ir tikslinga, t. y. palanki pažinimui, vis dėlto nesiremia pažinimo intencija, ji nesiekia pažinimo tikslo. Todėl ji gali būti charakterizuojama kaip *laisvas (betikslis) ir harmoningas pažinimo galių žaidimas*. Toks grožio apibūdinimas, tiesą pasakius, žymiai nukrypsta nuo pirmose trijose determinacijose nubrėžto kelio. Jis vėl suartina Kanto estetinę koncepciją su ra-

cionalistine pažiūra į grožį, kurią filosofas buvo atmetęs[93], ir tuo pačiu tarytum sunaikina estetikos autonomiją, nes toji autonomija gali būti tikrai pamatuojama tiktai paties estetinio objekto prigimtimi, t. y. savitu jo objektyvumu.

Tie motyvai, kurie priverčia Kantą pripažinti subjektyvų grožio pobūdį, neišplaukia iš grožio fenomeno gvildenimo; jie kyla, kaip jau minėjome, iš šito savotiško objektyvumo supratimo, kuris susijęs su bendra idealistine Kanto filosofijos orientacija. Taip pat tiktai sistematiniais sumetimais galima paaiškinti, kodėl Kantas grožį apibūdina kaip dorovinio gėrio simbolį. Estetika, jo nuomone, turi tarpininkauti tarp teorinės ir praktinės filosofijos, nes grožis savo tikslingumu parodo, jog gamtos reiškiniai sugeba patenkinti proto reikalavimus ir realizuoti empiriniame pasaulyje dorovės principus (t. y. praktinio proto autonomiją). Bet grožio esmei aiškinti daug reikšmingesnis yra kitas klausimas, iškyląs Kanto estetikoje: kaip turi būti tiksliai suprastas tas sąvokos tarpininkavimas, kuris, pasak Kanto, skiria teorinį pažinimą nuo grožio suvokimo: ar taip, kad jis galimas vien sprendimuose, kur objektas apsprendžiamas sąvokai padedant, ar taip, kad jis sąlygoja ir visus objekto dalykinės reikšmės suvokimus? Kantas, matyt, laikosi šios pastarosios nuomonės, nes nustato griežtą skirtumą tarp *laisvojo (freie)* ir *priklausomojo (anhängende)* grožio. Pirmasis reiškiasi vien jutimine objekto forma arba sąranga ir nepriklauso nuo to, ar jis turi tam tikrą dalykinę reikšmę, ar ne (pvz., ornamentas, harmoninga spalvų arba linijų kombinacija, darnus tonų sąskambis). Antrasis, priešingai, priskiriamas objektui tik atsižvelgiant į atitikimą savo reikšmei arba paskirčiai. Tiktai laisvasis grožis esąs gryna estetinė vertybė; priklausomasis grožis — nesavarankiškas, nes jo kriterijus ne pati konkreti jutiminė objekto forma, o tam tikra idėja, arba gaunama iš patyrimo (pvz., organizmo „normalumo" idėja), arba apsprendžiama dorovės pradmenų (pvz., žmogaus grožio idealas). Bet jei grožis gali reikštis kaip savarankiška vertybė tiktai ten, kur jo suvokimas nepriklauso nuo dalykinės objekto reikšmės, tai estetinė autonomija turi būti priskiriama vien toms meno šakoms, kurios tenkinasi nedalykiniais siužetais (kaip ornamentika, gryna muzika). Aišku, kad, taip susiaurinęs estetinės sferos ribas, Kantas nepajėgia susidoroti su meno problema ir išaiškinti jo estetinės vertės savitumą. Tas pradmuo, kuriuo pagrįstas laisvasis grožis, turi vienodai galioti ir priklausomajam grožiui. Vienok visi nurodyti trūkumai nepaliečia ir nesugriauna Kanto estetikos svarbiausios idėjos, būtent, kad grožio pamatas yra jutiminė objekto forma, pasireiškianti grynajai kontempliacijai (žiūrai). Ir visa

tolesnė estetikos raida liudija, kad tiktai nuoseklus šito principo išskleidimas leidžia iškelti ir išaiškinti ypatingą ir autonominę estetinės būties esmę.

5. VIKAS

Atskirą vietą estetikos istorijoje užima italas *Dž. B. Vikas.* Jis ypač išgarsėjo savo veikalu „Naujas mokslas" („Scienza nuova", 1725), kuriame mėgina filosofiškai išaiškinti bendrą žmonijos istorijos raidą. Žmonijos istorija, Viko nuomone, išsiskleidžia trimis pagrindinėmis fazėmis, arba epochomis. Pirmojoje žmogus dar yra artimas gyvuliams; jo akiratis apribotas esamųjų *jutiminių įspūdžių,* ir visa jo veikla apsiriboja kūninių poreikių tenkinimu. Antrojoje fazėje jau pasirodo savarankiškas dvasios aktyvumas. Žmogus stengiasi suprasti ir išsiaiškinti savo gyvenimo prasmę, aplinkinio pasaulio santvarką ir santykius su juo. Bet jo galvojimas dar nugrimzdęs juntamųjų daiktų sferoje. Todėl suvokti bendras mintis ir jas išreikšti jis gali tik per *vaizdus,* t. y. apvilkdamas jas jutimine kūniška forma. Žodžiu, šioje raidos fazėje atbunda ir vyrauja vaizduotė, pirmykštė savaiminga dvasios galia, kurios kūryba pasireiškia kalba, mitais, menu ir apskritai visu tuo simbolių ir vaizdinių pasauliu, kuris apsprendžia žmogaus gyvenimo suvokimą kultūros aušroje. Pagaliau trečiajam periodui savo antspaudą uždeda *proto viešpatavimas.* Atsipalaidavęs nuo jutimingumo pančių, žmogus išvysto gryną (abstraktų) mąstymą ir sukuria mokslinį bei filosofinį pažinimą.

Šita schema turi būti suprasta ne tik grynai istorine, bet ir bendresne, idealia prasme. Ji ne tik aprašo, kaip iš tikro vyko žmonijos istorijos raida, bet ir nubrėžia tris pagrindines dvasios gyvenimo stadijas, kurios nuolat kartojasi ir kurioms atstovauja skirtingi individų tipai ir skirtingos kultūros šakos. Tai, ką menas išreiškia regimais ir girdimais kūriniais, protas išreiškia abstrakčių sąvokų sistema. Vaizduotė ir protas iš esmės skiriasi kaip veiksena, taip ir kūriniais ir negali pavaduoti vienas kito. Todėl apie vaizduotės kūrinius negalima spręsti pagal proto normas bei reikalavimus. Priešingai racionalizmui, Vikas, iškeldamas vaizduotės savumą ir savarankiškumą, teisingai įvertina ypatingą meno vaidmenį žmogaus gyvenime ir tuo paruošia kelią autonominei estetikai.

XIX a. idealistinės vokiečių filosofijos estetinės pažiūros rutuliojasi tiesioginėje Kanto įtakoje, nors ir žymiai nukrypsta nuo jo nubrėžtų metmenų. Ir Šelingui, ir Hegeliui, ir Šopenhaueriui rūpi pirmiausia ne grožio prigimties išgvildenimas, ne autonominės estetikos pamatavimas, o kita

problema: ką reiškia grožis žmogaus gyvenimui ir visatos (kosmoso) egzistavimui? koks vaidmuo priklauso estetikai filosofijos sistemoje? Atsakymas į šituos klausimus turi kartu nušviesti ir grožio esmę.

6. IDEALISTINĖ VOKIEČIŲ ESTETIKA: ŠELINGAS, HEGELIS, ŠOPENHAUERIS

Šių mąstytojų estetinės pažiūros pasižymi *konstruktyviu* pobūdžiu. Jie grožį stengiasi išvesti iš to metafizinio (absoliutaus) pradmens, kuris yra jų sistemų pamatas, ir estetinių fenomenų analizei skiria daug mažiau dėmesio. Kokios reikšmingos ir gilios būtų tos mintys, kurias jie skelbia apie metafizinę grožio kilmę, apie meno paskirtį ir meninės kūrybos šaltinius,— visų šių koncepcijų indėlis į moksliškai orientuotą estetiką, kuri remiasi pačių grožio reiškinių tyrinėjimu, tėra palyginti nežymus ir liečia pirmiausia vieną arba kitą specialų estetikos klausimą. Kiek smulkiau mes įvertinome jų nuopelnus, nagrinėdami metafizinę grožio reikšmę. Dabar pažymėsime tik bendrus jų koncepcijų bruožus.

F. Šelingas savo filosofijos pagrindan deda absoliutą (dievą), tą visaapimančią ir neišardomą vienybę, kurioje sutampa ir susilieja visos būties priešingybės ir skirtybės. Absoliutas pasireiškia trimis pagrindinėmis potencijomis, kurių kiekviena atskleidžia jo esmę savo ypatingu būdu, būtent, gamta, žmonijos gyvenimu (dorovės sritimi) ir grožio pasauliu. Šioji trečia potencija vainikuoja visatos būtį — ji suderina ir suvienija pirmose dviejose potencijose glūdinčius priešingumus: iš vienos pusės, gamtoje vyraujantį *būtinumą* su dorovinės valios *laisve;* iš antros pusės, nesąmoningas gamtos jėgas su žmonijos istorinio gyvenimo *sąmoningumu* (protingumu). Tai rodyte rodo meninės kūrybos procesas, kuris klauso tam tikro būtinumo (įkvėpimas, nepriklausąs nuo subjekto nuožiūros) ir kartu leidžia menininkui pasiekti aukščiausią laipsnį laisvumo, kylančio iš pasąmonės gelmių ir kartu įvykdančio sąmoningos valios sumanymus. Suvesdama gamtos filosofiją ir etiką į darnią vienybę, estetika (meno filosofija) užbaigia visą filosofijos sistemą. Iš grožio santykio su gamta ir dorove aiškėja ir savita jo prigimtis. Kadangi grožis — tai ne atskira absoliuto dalis, o visos jo esmės potencija, tai grožio idėja, įsikūnydama viename ar kitame baigtiniame daikte (meno kūrinyje), atskleidžia jame ir absoliuto begalybę. Todėl juntamojo pasaulio ir meno kūrinių grožio idėjos įsikūnijimas nėra kas kita, kaip begalybės pasireiškimas baigtinumo pavidalu, prieinamas tiktai aukščiausiam pažinimo organui — *intelektualinei intuicijai.* Ir todėl suprantama, kad kiekvienas tikras (genialus)

meno kūrinys savo esme yra *simboliškas*. Jis reiškia daugiau (t. y. begalybę), kaip kad jis yra (baigtinis daiktas).

Šelingo estetikai artima yra G. *Hegelio* grožio koncepcija. Menas pastarojo sistemoje priklauso tai trečiai dialektinio proceso fazei, kur absoliutinė dvasia grįžta į save, t. y. įsisąmonina esanti absoliutus subjektas, kuris nieku kitu neapribotas ir visą būtį įtraukia į save. Šioji fazė savo ruožtu išsiskleidžia trimis laipsniais, kurie, dialektiškai pereidami vienas į kitą, realizuoja ir užbaigia dvasios savimonę. Pirmajame laipsnyje dvasia pažįsta save jutiminėje formoje, t. y. sudaiktintuose vaizduotės kūriniuose; antrajame — savo vidiniame subjektyviame gyvenime, kuris valdomas vaizdinių; pagaliau trečiajame laipsnyje dvasios savimonė įgauna gryno mąstymo lytį, t. y. mąstymo, kuris suderina savyje tobulą subjektyvumą su tobulu objektyvumu. Pirmajam laipsniui atstovauja menas, antrajam — religija, trečiajam — grynoji filosofija. Taigi grožis, pasak Hegelio, turi būti suprantamas kaip absoliutinės idėjos pasirodymas juntamu baigtiniu pavidalu. Tas meno kūrinys yra tobulas (tikrai gražus), kuris idėjai suteikia atitinkamą išorinę formą, t. y. formą, sugebančią priimti ir išreikšti nepabaigiamą idėjos turinį. Tokiu būdu Šelingas, Hegelis ir visi jų įpėdiniai, vadovaudamiesi grynai sistematiniais sumetimais, nutolsta nuo Kanto pozicijos, pagrįstos fenomeno analize, ir vėl artėja prie Platono grožio koncepcijos. Dar aiškiau pasireiškia platonizmo įtaka *A. Šopenhauerio* estetikoje. Jis apibrėžia estetinę kontempliaciją kaip idėjų žiūrą, suvokiančią tų formų arba pavidalų pirmavaizdžius, kūriuose objektyvizuojasi (įsikūnija) pirmutinis visos būties pradmuo — nesąmoninga valia (būties troškimas).

7. FORMALISTAI. FECHNERIS

Apžvelgus vokiečių estetikos raidą XIX a., iki 1870—1880 m., ir įvertinus jos laimėjimus, tenka pripažinti, kad jai nepavyko iš pagrindų įveikti Kanto nustatytoje estetinės formos sąvokoje glūdintį neaiškumą. Kantas teisingai pastebėjo, kad estetinis įspūdis grindžiamas jutimine objekto forma arba sąranga. Bet gvildendamas estetinę formos funkciją, jis negalėjo apeiti klausimo: kaip forma santykiauja su tuo, ką ji reiškia ir išreiškia, t. y. su savo dalykine reikšme ir emociniu tonalumu? Kantas mėgina išspręsti šitą klausimą, atskirdamas priklausomąjį grožį nuo *laisvojo grožio* ir subordinuodamas pirmąjį visai kitokiam, nuo formos nepriklausančiam vertinimo kriterijui.

Vienok, griežtai priešpastatydamas vieną grožio rūšį kitai, jis užkirto sau kelią pagrįsti jų principinį vienumą, iškelti jas sujungiantį vidinį ryšį. Tokiu būdu Kanto grožio teorija suskyla į dvi savarankiškas dalis, besiremiančias visai skirtingais principais bei kriterijais: į grynos formos estetiką ir į dalykinio turinio estetiką. Kanto įpėdiniai stengiasi pašalinti šitą dualizmą, bet problemą spręsti mėgina dviem priešingais būdais. Vieni lemiamą vaidmenį priskiria dalykinei reikšmei (turiniui — idėjai) ir į jutiminę formą žiūri tiktai kaip į išorinę realizavimo priemonę, kuri pati estetiniu atžvilgiu neutrali ir įgauna vertės vien tiek, kiek ji leidžia reikštis turiniui (idėjai). Kiti, priešingai, grožio sferą apriboja grynąja forma ir iš estetikos pašalina viską, kas negali būti išvedama iš formalios objekto struktūros. Šią formalistinę poeziją gynė ypač *J. Herbartas* ir jo mokiniai; grožis, jų nuomone, apsprendžiamas tiktai objekto dalių arba elementų santykių. Priešingai srovei priklauso visi idealistinės filosofijos atstovai: Šelingas, romantikai, Hegelis ir jo pasekėjai, kiek vėliau *H. Locė*; jiems grožio pamatas tegali būti vien objekto turiningumas, jame pasireiškianti idėja. Formalistų ginčas su savo priešais nedavė vaisingų rezultatų, ypač dėl dviejų priežasčių. Ir vieni, ir kiti savo estetines pažiūras rėmė apriorinėmis matafizinėmis pozicijomis ir nesiėmė patikrinti jų gilesniu pačių estetinių fenomenų nagrinėjimu. Ryšium su tuo ir pats formos santykis su turiniu liko neaiškus ir skirtingų filosofų buvo nevienodai suprantamas (pvz., Herbartas formai priskiria ir nejutiminių elementų santykius).

Todėl suprantama, kad reakcija prieš apriorines metafizines konstrukcijas, kuri pasireiškė antrojoje XIX a. pusėje, palietė ir estetiką. Pozityvizmui įsigalėjus visose filosofijos šakose, atrodė, kad tiktai gamtos mokslų metodai gali laiduoti filosofijai neginčijamą tikslumą ir tikrumą. Pirmas estetikos klausimams induktyvinį metodą pritaikė *G. Fechneris*. Savo veikale „Estetikos pradmenys" („Vorschule der Ästhetik") jis pabrėžia, kad mokslinė estetika turi būti kuriama ne iš *viršaus*, o iš *apačios*, t. y. tiktai stebėjimai ir bandymai, iškelią atskiras estetinių įspūdžių sąlygas ir veiksnius, gali išaiškinti tikrą grožio prigimtį. Vadinasi, estetika turi būti traktuojama kaip speciali empirinės psichologijos šaka, nagrinėjanti estetinio pomėgio prigimtį ir priežastis. Ir šitoje srityje tyrinėjimai turi būti pradedami nuo paprasčiausių faktų, nes psichologijoje, lygiai kaip ir visuose gamtos moksluose, sudėtingi fenomenai gali būti suprasti tiktai iš juos sudarančių elementarių procesų. Imdamasis šito uždavinio, Fechneris visų pirma stengiasi statistiniu keliu nustatyti, kokios paprastos geometrinės figūros ir kokie linijų santykiai labiausiai patinka žiūrovui (pvz., simetriškas linijų padalijimas, pailgi keturkampiai,

kurių kraštinių santykis yra 2 : 1, ir panašūs dalykai). Šių eksperimentų duomenys leidžia, Fechnerio nuomone, formuluoti tuos pagrindinius dėsnius, nuo kurių priklauso kiekvienas estetinis įspūdis, būtent: 1. *Estetinio slenksčio* dėsnį: estetinis įspūdis priklauso nuo sujaudinimo intensyvumo, kuris sąlygojamas, iš vienos pusės, paties suerzinimo galios, iš antros — suvokiančio subjekto jautrumo ir dėmesio įtempimo. 2. *Estetinės gradacijos* (laipsniavimo) dėsnį, kuris skamba: įspūdis stiprinamas dviejų skirtingų suerzinimų sąveikos. 3. *Įvairybių vienybės* dėsnį: estetinį įspūdį sukelia tiktai tas objektas, kurio vienybė suderinta su jo elementų įvairumu. 4. *Prieštaravimų nebuvimo* principą, pagal kurį estetiniame objekte neturi būti vidinių prieštaravimų. 5. *Aiškumo* dėsnį: estetinis įspūdis atsiranda vien tuo atveju, jei jį apsprendžią principai aiškiai įsisąmoninami. 6. *Asociacijos* dėsnį, nustatantį, kad estetinis objekto pobūdis (atspalvis) priklauso ne tik nuo savo juntamų savybių, bet ir nuo savo išvaizdos sukeliamų asociacijų.

Tenka pripažinti, kad Fechnerio estetinių tyrinėjimų išdavos yra gana menkos. Nors psichologinė jo nustatytų dėsnių reikšmė negali būti paneigta, tačiau estetikai pagrįsti jų visiškai nepakanka, nes 1) jie vienodai galioja ir estetiniams, ir neestetiniams įspūdžiams (išskyrus, gal būt, trečiąjį dėsnį); 2) neišaiškina estetinio pomėgio skirtumo nuo jutiminio malonumo ir 3) remiasi klaidinga pozicija, jog sudėtingas įspūdis tėra jį sudarančių elementarių įspūdžių suma.

8. ŠIŲ DIENŲ ESTETIKOS TEORIJOS

A. TEORIJOS, IŠEITIES TAŠKU LAIKANČIOS MENO KŪRINĮ (OBJEKTĄ)

Šių dienų estetikos teorijų esama labai įvairių, ir jose susipina bei susikryžiuoja tiek įvairių linkmių (tendencijų) ir požiūrių, kad vargu ar galima būtų nustatyti vieną sistemingą klasifikaciją, kuri visapusiškai išaiškintų jų specifinius skirtumus ir savitarpio santykius. Beveik visos teorijos pradeda nuo meninio grožio analizės ir į natūralųjį grožį žiūri tik kaip į antrinį arba net ir išvestinį estetinį reiškinį. Meninė tikrovė (kaip jau buvo nurodyta) apsprendžiama trijų veiksnių: 1) meno kūrinio, 2) meno kūrinį suvokiančiojo subjekto ir pagaliau 3) meną kuriančiojo subjekto. Todėl, rodos, lengviausia būtų susiorientuoti mūsų laikų estetikos teorijų įvairume, suskirsčius pagal tai, kuriam iš tų trijų veiksnių teikiama lemiamoji reikšmė: meno kūriniui, suvokimo aktui ar kū-

rimo aktui. Pirmasis požiūris, išeities tašku imdamas meno kūrinyje įkūnytą grožį, stengiasi pagrįsti estetiką paties *objekto struktūra*, kuri vienodai apsprendžia tiek kūrimo, tiek suvokimo aktą, ir todėl pabrėžia objektyvią estetinių vertybių reikšmę. Du paskutinieji požiūriai, priešingai, iškeldami suvokiančiojo arba kuriančiojo subjekto veiklumą, natūraliai linksta į subjektyvistinį etikos pamatavimą. Tačiau šitie trys požiūriai nepanaikina vienas kito ir gali būti įvairiais būdais suderinami. Juk estetinėje tikrovėje objektyvusis ir subjektyvusis momentai yra glaudžiai susiję: iš vienos pusės, grožis priklauso pačiam objektui ir glūdi jo prigimtyje, bet, antra vertus, grožis nėra grynai fizinė savybė, priklausanti nuo medžiaginės objekto sudėties arba nuo jo santykių su kitais kūnais. Jis teprieinamas suvokiančiajam bei vertinančiajam subjektui, t. y. ypatingam dvasios nusistatymui. Todėl ir subjektyvistiškai orientuotai estetikai tenka šiek tiek atsižvelgti į objektyvią grožio pusę, lygiai kaip ir objektyvistinė estetika negali visiškai paneigti subjektyvaus veiksnio reikšmės. Vadinasi, estetikos teorijas galima skirti tiktai pagal tai, kuri tendencija — objektyvistinė arba subjektyvistinė — jose nusveria.

Estetinės vertybės tiksliąja žodžio prasme, sako pirmosios krypties atstovai, glūdi ne menininko pergyvenimuose bei sumanymuose, o tik kūrinyje, kuris nebepriklauso nuo kūrėjo ir pats kalba už save. Todėl ir tikrus estetikos pagrindus galima nustatyti tik gvildenant jutiminę paties objekto (meno kūrinio) prigimtį ir tą sąrangą, kuri tos prigimties elementus suveda į ypatingai veikiančią daiktinę vienybę. Jei taip yra, tai tos priemonės, kuriomis įvykdomas, ir ta medžiaga, kurioje įkūnijamas kūrybinis sumanymas, estetikai įgauna principinę reikšmę, nes vienos meno rūšies estetiniai pradmenys turi iš esmės skirtis nuo kitos rūšies pradmenų. Ir tik išaiškinęs šiuos tvarkomuosius atskirų menų šakų principus, estetikos tyrinėtojas gali tikėtis rasiąs ir visam menui bendrą estetinį pagrindą [94]. Kiek į meninę formą žiūrima kaip į objektą, kurio sąranga bei dėsningumas prieinamas pažinimui panašiu būdu, kaip ir kitų jutiminių reiškinių prigimtis, objektyvistinė estetika linksta į *racionalistinį formalizmą*, pagal kurį grožyje glūdįs jausminis momentas tėra antrinis formos padarinys, nuo jos priklausąs palydovas. Žymiausi objektyvistinės arba formalistinės estetikos atstovai yra: A. Hildebrantas, O. Valcelis (iš dalies), H. Velflinas, E. Panofskis, Franklis ir kai kurie kiti meno istorikai, kurie domisi estetikos klausimais,— Vokietijoje, E. Surijo, A. Fosijonas, R. Bajė — Prancūzijoje [95].

B. FENOMENOLOGINĖ ESTETIKA

Atskirą vietą užima vadinamoji fenomenologinė estetika, kuriai atstovauja *M. Gaigeris*. Sekdama E. Huserlio nustatytu metodu, ji atsisako aiškinti estetinius reiškinius iš tam tikrų subjektyvių arba objektyvių principų, apsiriboja jų tiksliu aprašymu ir, remdamasi tuo aprašymu, stengiasi iškelti bendrą jų prigimtį bei prasmę. Tuo tarpu fenomenologinė estetika dar neišėjo iš paruošiamųjų analizių stadijos ribų.

C. TEORIJOS, IŠEITIES TAŠKU LAIKANČIOS SUVOKIANTĮJĮ SUBJEKTĄ

Iki paskutinių laikų (antrojoje XIX a. pusėje ir XX a. pradžioje) estetikoje vyravo pažiūra, grindžianti grožį suvokiančiojo subjekto suvokimo aktu. Gal būt, žymiausia šioje linkmėje yra *F. Fišerio, T. Lipso* ir *J. Folkelto* sukurta įjautimo teorija *(Einfühllungstheorie)*, aiškinanti estetines vertybes iš tos jausminės reakcijos, kurią tam tikri objektai sukelia subjektui ir kurią šis, pastarasis, „objektyvizuoja", t. y. perkelia į patį objektą. Taigi grožio įspūdis kyla iš subjekto pergyvenimų ir jo nieku netrukdomo dvasinio bei gyvybinio veiklumo: objekto vaidmuo apsiriboja tuo, kad suteikia palankias aplinkybes tai ypatingai emocinei būsenai pasireikšti ir įgauti jo, objekto, pavidalu objektyvią formą. Nors įjautimo teorija savo esme grynai subjektyvistinė, ji vis dėlto derinasi su tam tikru objektyvumu, kiek pripažįsta, kad 1) objektas tėra gražus tuo atveju, jei jis atitinka subjekto prigimties reikalavimus, ir kad 2) per įjautimo aktą subjektas tiesiog suvokia visatos gyvybės apraiškas ir net susilieja su jomis (V. Bašas). Įvairios šios subjektyvistinės estetikos atmainos priklauso pirmiausia nuo to, ar lemiamuoju grožio momentu laikomi tie pergyvenimai, kurie siejasi su objekto *turiniu* (dalykine jo reikšme), ar tie, kurie kyla tiesiog iš jutiminės objekto formos suvokimo. Pirmuoju atveju estetinė vertė priskiriama tiems įspūdžiams, kuriais pasireiškia kažkas, kas žmogui yra *reikšminga* (J. Folkeltas). Antruoju atveju ypatingas dėmesys kreipiamas į *fiziologinį* estetinių įspūdžių pamatą ir mėginama juos aiškinti iš tų dirginimų, kurie sujaudina jutimus tikslingu, jų prigimtį atitinkančiu būdu ir tuo sukelia malonią sąmonės reakciją. Gražūs, pagal šitą koncepciją, mums atrodo tokie daiktai arba reiškiniai, į kuriuos visas mūsų organizmas atsiliepia sąskambiu atbalsiu,— taip, kad sujaudinimo maksimumą lydi nuovargio minimumas (pvz., H. Spenseris, A. Grantas — Anglijoje; Š. Anri, Ž. Giujo ir kt.— Prancūzijoje).

D. TEORIJOS, IŠEITIES TAŠKU LAIKANČIOS KURIANTĮJĮ SUBJEKTĄ

Bet jei estetinis pergyvenimas nėra tik pasyvus vidinis potyris, jei jis grindžiamas tam tikru jausmų kupinu suvokimo aktu, tai jis yra giminingas *kūrybiniam* aktui, nes, suvokdamas meno kūrinį ir juo grožėdamasis, žiūrovas arba klausytojas, nors ir netobulu, sutrumpintu būdu, pakartoja arba atgamina tą aktą, kurį kurdamas įvykdė pats menininkas. Todėl kai kurie estetikai mano, kad estetikos išeities taškas turi būti pirminis kūrybinis aktas. Jie nurodo į tai, kad kiekvienas stipresnis subjekto susijaudinimas linksta pasireikšti kūno judesiais arba net kuriamaisiais veiksmais ir kad išsireiškimo būdas ir jo rezultatas (kūrinys) priklauso nuo to, kaip subjektas suvokia tai, ką yra patyręs. Pagal šitą teoriją grožis yra ne kas kita, kaip *išraiška,* kylanti iš subjekto vidinio aktyvumo ir realizuojanti jo jauseną atitinkančius vaizdus. Šiuo keliu eina kai kurie neokantininkai (pvz., H. Kohenas, J. Konas), o taip pat italas B. Kročė, kuris užima kraštutinę poziciją: estetinė kūryba, jo nuomone, pasibaigia tuo dvasiniu aktu, kuris sąmonėje kuria vaizdą (intuiciją), o vaizdo įkūnijimas vienoje arba kitoje medžiagoje teesąs grynai techninis ir estetiniu atžvilgiu neutralus veiksmas. Kiti, priešingai, pabrėžia, kad kūrybinė intuicija neišardomai susijusi su realizavimo aktu ir tik jame ir jo dėka įgauna estetinės reikšmės (pvz., E. Delakrua).

E. METAFIZINĖ ESTETIKA

Bet subjektyvistinė estetika, kuri remiasi suvokiančio subjekto pergyvenimais, gali būti ir metafiziškai interpretuojama.

Taip grožio įspūdį aiškina prancūzų estetikai *A. Bremonas* ir *Ž. Segonas,* kuriems padarė įtakos Bergsono filosofija. Jie estetinį potyrį gretina su malda, su religine būsena, leidžiančia žmogui bendrauti su tuo, kas yra anapus reiškinių pasaulio ir viso sąvokinio pažinimo. Bet tas potyris nepriklauso nuo subjekto nuožiūros, jis iškyla jam kaip reikalavimas, kaip šauksmas, ateinąs iš būties gilumos ir veikiąs žmogų ne tiek dalykine meno kūrinio reikšme, kiek jo tiesioginiu įspūdingumu, kuris siejasi su jutimine kūrinio forma. Tokiu būdu šita teorija artėja prie tos objektyvistinės estetikos, kuri iškelia lemiamąjį jutiminės formos vaidmenį.

F. SOCIOLOGINĖS TEORIJOS

Bet subjektyvus grožio pagrindas gali būti dar visai kitaip suprantamas, pripažinus, kad estetines vertybes sąlygojantis aktas galų gale priklauso ne nuo atskiro individo, bet nuo visuomenės, nuo tos socialinės aplinkos, kuri formuoja menininko skonį bei jauseną ir apsprendžia, ar sukurtas veikalas yra vykęs, ar jis patenkina visuomenėje įsigalėjusius meninius reikalavimus. O tie reikalavimai plaukia iš noro gauti įdomius ir šiuo atžvilgiu malonius įspūdžius, jaudinančius žmogų panašiu būdu, kaip ir bet koks žaidimas; jie kinta, visuomenės interesams, siekimams ir buičiai kintant. Todėl visos estetinės vertybės yra sąlygiškos ir galioja tiktai tam tikros kultūros epochos arba tam tikros visuomeninės grupės ribose. Ir pati meninė technika sąlygojama esamųjų socialinių aplinkybių. Šiai pozityvistiškai ir reliatyvistiškai teorijai, pajungiančiai estetiką sociologijai, atstovauja Prancūzijoje Š. Lalo ir E. Diurkheimo mokykla.

Sociologinės pozicijos laikosi ir *N. Černyševskis,* kuriam, kaip ir anksčiau jau *V. Belinskiui,* pirmiausia rūpi klausimas: kaip menas santykiauja su socialine tikrove? Remdamasis L. Fojerbacho antropologiniu materializmu, Černyševskis kritikuoja idealistinę Šelingo ir Hegelio estetiką ir priešpastato jai tokias tezes: 1. Estetinis pasitenkinimas, nors ir skiriasi nuo žmogaus praktinių interesų, vis dėlto nėra jiems priešingas ir dažnai siejasi su jais. 2. Gražu yra tai, kas sukelia žmogui artimos gyvybės įspūdį. 3. Lygiai kaip gyvenimas turi pirmenybę prieš meną, taip ir natūralusis grožis prašoka meninį grožį. 4. Svarbiausias meno objektas yra žmogus. Meno uždavinys yra iškelti tai, kas žmogaus gyvenime, t. y. jo sąveikoje su aplinka, yra reikšminga ir verta dėmesio. 5. Vaizduodamas tikrovę, menininkas kartu ją vertina, t. y. pareiškia savo nusistatymą gyvenimo reiškinių atžvilgiu. Tuo pagrįsta moralinė meno reikšmė.

G. MARKSISTINĖ ESTETIKA

Nors Černyševskis ir iškėlė meno visuomeninio vaidmens svarbą, tiktai *K. Marksas* ir *F. Engelsas* aiškiai nustatė, kad menas, lygiai kaip ir mokslas ir kitos dvasinės kultūros apraiškos, yra socialinio gyvenimo ir jo vystymosi padarinys. Jis išauga iš ekonominės žmogaus veiklos, iš gamybos, o išaugęs tenkina ne tik praktinius poreikius, bet ir įgyja tam tikrą savarankiškumą. Kiekvienas vykęs meno kūrinys savo ruožtu ugdo jautrumą grožiui ir skatina tolesnę meninę kūrybą. Estetinis skonis ir meno stiliai kinta, ekonominei ir socialinei santvarkai kintant; jie visuomet

išreiškia viešpataujančios socialinės grupės arba klasės pažiūras bei interesus. Kai tik ta klasė smunka, išsigimsta ir jos kuriamas menas. Socialinėje klasių kovoje menas yra galingas ginklas, kuris gali tarnauti ir revoliucijos, ir reakcijos interesams. Socialistinė santvarka, ilgainiui visame pasaulyje revoliucijų keliu pakeitusi buržuazinę, sukurs ir naują meną, kuriame įsikūnys proletariato grožio idealai. Meno kūrinio turinys ir forma sudaro neišardomą vienybę ir sąlygoja vienas antrą; istorinėje raidoje naujas turinys susiranda ir atitinkamą naują formą. Socialinis turinio reikšmingumas (pažangumas) didina ir estetinę kūrinio vertę.

Markso ir Engelso nurodymus estetikos klausimais išvystė, iš vienos pusės, G. *Plechanovas,* iš antros — V. *Leninas* ir jo pasekėjai. Šie pastarieji socialiniams ir ekonominiams veiksniams priskiria sprendžiamąją reikšmę estetinio skonio ir meno raidoje. Plechanovas, be to, pabrėžia ir biologinį pamatą — žmogui įgimtą jautrumą ritmui, harmonijai ir pan.[96]

X SKYRIUS

MENO RŪŠIŲ KLASIFIKACIJOS KLAUSIMAS

1. PROBLEMOS FORMULAVIMAS

Estetika negali apeiti meno rūšių klasifikacijos problemos. Bet jai nerūpi klasifikacija, kuri, vadovaudamasi tik praktiniais (patogumo) sumetimais, pažymi išorinius, į akis krintančius skirtumus bei panašumus; tai, ko ji reikalauja ir ieško, yra estetiškai pamatuota meno rūšių klasifikacija, t. y. tokia, kuri iškelia, iš vienos pusės, vidinį jų giminingumą, iš antros pusės — estetiškai reikšmingas kiekvienos rūšies ypatybes. Vargu ar galima sakyti, kad iki šiol daryti mėginimai apibrėžti menų sistemą davė visiškai patenkinamų rezultatų. Neretai jie remiasi ne estetiniais, o bendrais sistematiniais arba metafiziniais pagrindais arba nušviečia atskirų menų rūšių santykius tik vienašališkai. Todėl mums nėra reikalo visus šiuos mėginimus peržiūrėti ir kritiškai vertinti. Pasinaudodami jų teigiamais pasiekimais, mes pabandysime imtis problemos tuo požiūriu, kurį mums diktuoja pirmesniuose skyriuose išdėstyti estetikos teorijos metmenys. Trumpai juos galima taip formuluoti: 1. Meno rūšių klasifikacijos pagrindas turi būti pats meno kūrinys. Jo ypatybės priklauso, kaip matėme, nuo jo realizavimo būdo, nuo tos medžiagos, kurioje jis įsikūnija, ir nuo tų priemonių, kuriomis tas įkūnijimas įvykdomas. Todėl ir reikia meno rūšis skirti pirmiausia pagal vartojamas priemones ir dorojamą medžiagą. 2. Tačiau vieno šio požiūrio dar neužtenka, nes klasifikacija turi atsižvelgti ne tik į tai, kas skiria vieną rūšį nuo kitos, bet ir į tai, kas jas riša ir sąlygoja meno vienumą. O tas vienumas grindžiamas tuo, kad kiekvienas meno kūrinys yra estetinio suvokimo objektas ir turi estetinio objekto struktūrą. Esmines šios struktūros atmainas arba kitimus atskirose meno šakose galima geriausiai išaiškinti, įsidėmint, 1) kaip meno kūrinys santykiauja su subjektu, t. y. kaip jis estetiniame suvokime reiškiasi subjektui ir atskleidžia jame glūdinčias estetines vertybes, 2) kokia prasmė yra įkūnyta meno kūrinyje — dalykinė ar nedalykinė, 3) koks yra meno kūrinio santykis su realiu pasauliu: ar jis ką nors vaiz-

duoja, ar nevaizduoja, ar rišasi su tikrove esminiu ryšiu, ar neturi tiesioginio ryšio su ja. Tolesnė analizė turi parodyti, kad iškelti požiūriai yra svarbūs meno sistemos klausimui ryškinti.

2. MENO KŪRINIO SANTYKIS SU SUBJEKTU. OPTINIŲ IR AKUSTINIŲ ĮSPŪDŽIŲ SKIRTINGUMAS

Estetinio objekto santykis su subjektu reiškiasi estetiniu suvokimu, kurį, iš subjekto pusės, galima apibūdinti kaip ypatingą atsidėjimą objektui. Tatai reiškia: objektas iškyla prieš subjektą kaip kažkas savarankiška, kas subjektą veikia ir traukte traukia jutiminį pastarojo dėmesį, visiškai pripildydamas jo sąmonės lauką — taip, kad aiškiausiai pasirodo objekto vaizdas ir visos jutiminės (formalios) jo vertybės. Tačiau estetinis atsidėjimas nuo teorinio skiriasi tuo, kad čia atstumas (distancija) tarp subjekto ir objekto neišlieka toks aiškus bei apibrėžtas. Veikdamas subjektą, objektas jį užkrečia, verčia įsijausti, įsigyventi į vidinę jo (objekto) gyvybę bei dinamiką. Subjekto santykis su objektu pasidaro itin intymus, ir šia prasme galima sakyti, kad estetiniame suvokime įvyksta tam tikras subjekto ir objekto susiliejimas. Abudu šitie momentai estetiniame suvokime yra esmingi ir todėl apsprendžia estetinį kiekvieno meno kūrinio paveikumą. Bet ne visur jie reiškiasi vienodai, ir tas nevienodumas priklauso kaip tik nuo tos jutiminės formos, kurioje objektas pasirodo.

Menas objektyvizuojasi dviejose jutimų srityse: regėjimo ir klausos. Be to, jis naudojasi ir kinestetiniais įspūdžiais. Bet šie pastarieji nesudaro savarankiškos objektyvizavimosi sferos; jie estetinės reikšmės įgauna vien tiek, kiek jungiasi su optiniais arba akustiniais įspūdžiais. Visi kiti jutimai įeina į estetinį suvokimą tik netiesiogiai, regėjimui arba girdėjimui tarpininkaujant. Todėl ir estetinio suvokimo ypatybės kinta pagal tai, ar jis remiasi regėjimo, ar klausos įspūdžiais ir kaip jie rišasi su kinestetiniais duomenimis.

Apskritai, regimieji vaizdai laikomi normaliu jutiminių įspūdžių tipu, kuriame aiškiausiai pasirodo jutiminio suvokimo struktūra, nes jie pirmiausia apsprendžia išorinio pasaulio išvaizdą. Todėl mes esame linkę ir kitų jutiminių įspūdžių struktūrą suvokti pagal regimųjų vaizdų ypatybes. Vienok, atidžiau įsižiūrėjus, pasirodo, kad struktūros atžvilgiu jutiminiai įspūdžiai žymiai skiriasi vieni nuo kitų. Regimajame pasaulyje suvokimo objektas stovi arba iškyla prieš subjektą kaip savarankiškas daiktas arba procesas. Jis aiškiai atskirtas nuo subjekto, užima ne tą

pačią vietą. Todėl subjektas, atsidėdamas objektui, turi parodyti tam tikrą aktyvumą, jis turi, taip sakant, nugalėti atstumą, skiriantį jį nuo objekto, ne tik pritaikydamas akis prie nuotolio, bet ir žvilgsniu sekdamas objekto kontūrus ir linijas, apibrėžiančias jo pavidalą, arba jo judesį ir pasikeitimus. Aukščiausią įtempimo laipsnį atsidėjimas pasiekia vidinėje arba kartais net išorinėje imitacijoje (pamėgdžiojime). Kaip tik šitas kinestetinis (motorinis) momentas leidžia regimajam vaizdui išsiskleisti ir tuo pačiu įgalina subjektą įsijausti į objektą ir užsikrėsti jame įkūnyta gyvybe bei dinamika. Tad jis į suvoktą vaizdą atsiliepia „aidiniais" jausmais. Bet, šiaip ar taip, estetinių regėjimo įspūdžių pagrindas yra aiškus išorinis daiktinis vaizdas, vis tiek, ar jis turi, ar neturi dalykinės reikšmės.

Kitokio pobūdžio yra *akustiniai įspūdžiai*. *Garsas (tonas)* priklauso išoriniam pasauliui, lygiai kaip ir regimasis vaizdas, ir šia prasme yra objektyvus. Bet, antra vertus, jis nėra toks pat konstitutyvus išorinio pasaulio momentas, kaip vaizdas. Jisai — tik ypatinga, iš daikto arba proceso kylanti apraiška, kuri nesusijusi su pačiu objektu taip glaudžiai, kaip jo regimos arba liečiamos savybės. Nors jis išplinta erdvėje, tačiau netelpa (fenomenaliai) apibrėžtoje vietoje. Erdvinis momentas turi svarbos tik garso praktinei (biologinei) reikšmei — kaip orientavimosi priemonė; estetiniu atžvilgiu jis neesmingas. Šia prasme garsas (tonas), atrodo, yra kad ir fizinis, bet *nedaiktinis* ir *nematerialus* reiškinys. Su tuo susijusi dar viena reikšminga jo ypatybė: jis skamba ne tik už mūsų (kūno), bet ir mumyse, mūsų ausyse, aiškus skirtumas tarp to, kas vyksta išorėje ir viduje, čia išnyksta. Rodos, kad jis įsiveržia į mūsų vidų ir verčia jį rezonuoti sąskambiu būdu. Apie tai liudija ir tas faktas, kad garsai ir tonai daug glaudžiau siejasi su organiniais (vidiniais) jutimais, negu regėjimo įspūdžiai. Paskutinių laikų stebėjimai ir bandymai parodė, be to, kad oro bangavimai, kurie yra fizinis garsų ir tonų pagrindas, juntami ne tik ausies, bet ir kitų kūno dalių (ypač krūtinės srityje) ir kad šitie „vibracijos" jutimai pasižymi tam tikru, gana aukštu diferencijuotumu, leidžiančiu ir kurtiems šiek tiek suvokti muzikos pjesės struktūrą ir net ja grožėtis. Šiuo atveju, vadinasi, patys oro bangavimai, kurie perduodami kūnui, juntami subjekto, nors ir nepavirsta garsais. Bet ir normalus žmogus gali tiesiog pastebėti vibracijos jutimų ir garsų gimininguma bei glaudų ryšį tam tikrais ypatingais atvejais, pvz., žemiausiuose vargonų tonuose. Iš to galima matyti, kad tarp oro bangavimų ir jų psichinių ekvivalentų ir kokybės atžvilgiu yra tam tikra specifinė analogija. Žinoma, būtų klaidinga akustinių įspūdžių ypatybes „aiškinti" jų fiziologinėmis sąlygomis. Vis dėlto šita analogija yra reikšminga ta prasme, kad parodo: ir psichiniame gyvenime yra reiškinių, kuriuos galima

apibūdinti tiktai kaip *rezonanso* arba *aido* fenomenus. Ir šių aidinių jutimų ir jais pagrįstų percepcijų savitumas yra tas, kad jie itin smarkiai paliečia subjekto jautrumą ir sukelia ypatingus aidinius jausmus bei emocijas. Įsidėmėtina, kad socialiniame gyvenime paveikiausia ir lanksčiausia žmonių savitarpio sužinojimo priemonė yra garsas. Tai, kas jam duoda pirmenybę prieš kitas priemones, nėra semantinė jo reikšmė — nes girdimąjį ženklą gali atstoti ekvivalentus regimasis ženklas (garsą — raidė),— bet ypatingas kalbos raiškumas ir įtaigumas, kuris priklauso nuo fonetinės jos struktūros. Kalbos intonacijos, dinamika, ritmas, žodžiu, jos skambumas, išreiškia, lygiai kaip ir mostai bei mimika, subjekto nusistatymą tam tikros situacijos atžvilgiu, ir šitoje situacijoje kalbos prasmė yra prieinama ir tam, kas nesupranta žodžių dalykinės reikšmės. Poetinės kalbos meninės vertybės, kaip buvo nurodyta, remiasi visų pirma kaip tik fonetine jos struktūra. Bet visiškai laisvai garsų ekspresyvumas ir sugestyvumas pasireiškia tik *muzikoje,* kur jie nėra dalykinės reikšmės ženklas ir, išskleisdami visas esmines savo prigimties ypatybes, pavirsta tonais. Todėl suprantama, kad muzika dažniausiai apibūdinama kaip gryna, meniškai apdorota jausmų kalba. Toks apibrėžimas nėra klaidingas, bet tik per siauras, nes muzika išreiškia ne tik žmonių jausmus bei emocijas tiksliąja žodžio prasme — joje objektyvizuojasi įvairiausi gyvybės pasireiškimai ir net dar daugiau: ji apima visą fenomenalinio pasaulio dinamiką, kuri sukelia mumyse vidinį atgarsį. Kaip tik todėl, kad tonai tarytum nugali išorinio ir vidinio pasaulio priešingumą, jie labiausiai tinka dinamikai ir ypač gyvybės dinamikai išreikšti, nes viskas, kas dinamiška, suvokiama vien tiek, kiek juntama ne tik iš išorės, bet ir viduje. Čia įdomu priminti, kaip muzikos savitumą apibūdino ir įvertino keletas žymiausių filosofų. E. Kantas muziką vadina įkyriu *(aufdringlich)* menu, nes ji įsiperša ir tam, kas nenori jos klausyti, ir jis net abejoja, ar šitas „žaidimas maloniais jutimais gali būti laikomas tikruoju menu". G. Hegelis muziką priskiria prie romantiškojo meno, kur idėja įgauna persvarą prieš jutiminę formą, kurioje ji įsikūnija. Muzika, jo nuomone, stovi viduryje tarp tapybos ir poezijos. Ji yra dvasingesnė už tapybą, nes išsižada optinio vaizdumo, bet, antra vertus, negali šiuo atžvilgiu lygintis su poezija, kurios dorojamoji medžiaga yra nejutiminiai (įsivaizduojamieji) vaizdiniai. A. Šopenhauerio estetikoje muzika užima visiškai atskirą vietą. Visos kitos meno rūšys vaizduoja vieną arba kitą valios (būties pirmapradės) objektyvizacijos laipsnį, vadinasi, jose atsispindi pasaulio esmė netiesiogiai, objektyvizacijos laipsniams (idėjoms) tarpininkaujant. Tiktai muzikoje valia pasireiškia betarpiškai. Todėl muzikos pasaulis sudaro savarankišką sferą, kuri galėtų egzistuoti ir

tuo atveju, jei valios objektyvizacijomis pagrįstas pasaulis nustotų egzistavęs.

Kad ir kaip skirtingai minėti filosofai aiškina ir įvertina muziką, tačiau pastebėtina, jog jie visi remiasi maždaug tomis pačiomis muzikos ypatybėmis, kurios anksčiau buvo iškeltos aikštėn. Vadindamas muziką įkyriu menu, Kantas, matyti, pirmiausia turi galvoje tą bendrą visų akustinių įspūdžių savybę, jog daug sunkiau jų išvengti arba apsisaugoti nuo jų, kaip kad nuo regėjimo arba lytėjimo įspūdžių. Bet kartu jis tuo pažymi ir nepaprastą muzikos psichinio poveikio galingumą ir užkrečiamumą, kuriam subjektas ir spirdamasis negali nepasiduoti. O ką reiškia muzikos dvasingumas, kurį pabrėžia Hegelis? Matyti, tai, kad tonų pasauliui yra svetimas daiktinis regimųjų vaizdų objektyvumas ir kad kaip tik šita ypatybė suartina jį su vidiniu žmogaus gyvenimu, suteikdama jam savitą intymumą. Pagaliau Šopenhaueris nepaprastą muzikos sugestyvumą aiškina, nurodydamas ypatingai glaudų jos ryšį su valios ir jausmų dinamika; ir jis griežtai priešpastato muziką visam reiškinių pasauliui, kuris pagrįstas regėjimo ir lytėjimo duomenimis.

Nors šita koncepcija yra vienašališka ir be pakankamo pagrindo išskiria muziką iš kitų menų sistemos, vis dėlto ji teisingai iškelia esmines ir estetiškai reikšmingas jos žymes: nematerialumą, gimininguma su vidaus gyvenimu (intymumą), ypatingą įtaigumą (t. y. sugebėjimą sukelti aidinius jausmus). O šitos specifinės žymės, kaip matėme, priklauso nuo tonų prigimties, t. y. nuo tos jutiminės sferos, kurioje muzika realizuojasi. Todėl ir meno rūšių klasifikacijai pirmiausia tenka atsižvelgti į pagrindinį skirtumą tarp tų rūšių, kurios formuoja girdimąją medžiagą, ir tų, kurios doroja regimuosius vaizdus. Pirmajai grupei priklauso muzika ir poezija (kiek kalba susidaro iš garsų), antrajai — visos dailės formos, architektūra, choreografija, negarsinė kinematografija ir kt. Nurodytas skirtumas nėra tik išorinis, nes grindžiamas estetinėmis dviejų meno grupių ypatybėmis. Bet kartu jis atsižvelgia ir į meno vienumą ir nesuskaldo jo į dvi visiškai skirtingas dalis, nes estetinio įspūdžio atžvilgiu muzika ir poezija, iš vienos, ir visos kitos meno šakos, iš antros pusės, skiriasi ne tokiomis žymėmis, kurias viena grupė turi, o antra jų neturi, jos skiriasi ypač tuo, kuris estetinio suvokimo momentas turi persvarą ir uždeda jai savo antspaudą: ar tai yra subjekto atsidėjimas stovinčiam prieš jį daiktiniam objektui, ar, priešingai, objektas įsibrauna į subjektą, užvaldo jį ir verčia rezonuoti sąskambiu būdu. Vadinasi, skirtumas yra ne absoliutus, o tik sąlygiškas. Ir dailei, ir architektūrai, netrūksta sugestyvaus paveikumo ir užkrečiamumo, bet šitas momentas čia subordinuo-

tas savarankiško išorinio objekto kontempliacijai. Panašiai ir muzikos sugestyvumas nekliudo tam, kad kompozicijos struktūra suvokiama kaip kažkas objektyvu ir savarankiška.

3. ERDVINĖS IR NEERDVINĖS MENO FORMOS

Estetinio objekto materialumas ir daiktiškumas neatskiriamas nuo jo erdviškumo. Todėl mes gausime tą patį meno rūšių suskirstymą, dalydami jas į *erdvines* ir *neerdvines* formas.

Muzika neturi nieko bendro su erdve (tiksliąja to žodžio prasme). Bet ir poezijai erdviškumas neturi konstitutyvios reikšmės, pirmiausia dėl to, kad jos dorojamoji medžiaga — kalba — nėra tįsi. Be to, ir tais atvejais, kai ji vaizduoja reiškinius, vykstančius erdvėje, estetiniam suvokimui yra svarbus ne pats erdvinis vaizdas, o tik į jį nukreipta intencija, kuri jungiasi su žodžiais.

Nurodytas dalijimas, žinoma, negali būti pakeičiamas dalijimu į *erdvines* ir *laikines* meno rūšis, nes laikinis momentas nesutampa su erdvinio momento stoka. Skirtumas vien tas, kad muzikos atstovaujamai grupei laikinis momentas yra esminis ir būtinas. Garsų ir tonų deriniai gali atsirasti ir savo estetinę sąrangą išskleisti tik laike. Regimieji vaizdai, priešingai, gali vienodai ir rimti, ir judėti. Todėl erdvinės meno formos suskyla į dvi grupes priklausomai nuo to, ar laikinis momentas apsprendžia jų kūrinius, ar ne. Tačiau ir dailės (skulptūros, tapybos), ir architektūros nepriklausomumą nuo laiko galima pripažinti tik su tam tikra išlyga. Nors paveikslai, ornamentai, statulos ir trobesiai *objektyviai* yra *statiški*, tačiau *subjektyviai* estetinis suvokimas vystosi laike, ir tas jo laikinumas dažnai turi ir savo objektyvų pagrindą, pavyzdžiui, kai iš pastato estetinis vaizdas gali būti gaunamas tik per visą eilę vienas po kito sekančių įspūdžių, pereinant nuo vienos jo dalies prie kitos. Šiuo atveju pati kūrinio sąranga ir jo erdvumas reikalauja, kad estetinis suvokimas skleistųsi laike. Vadinasi, laikinio ir nelaikinio momento priešingumas negali būti meno rūšių pagrindinio dalijimo pamatas. Vienok tai nereiškia, kad laikinis momentas meno sistemai neturi principinės reikšmės. Kaip tik jisai yra tas veiksnys, kuris užmezga vidinį ryšį tarp skirtingų meno rūšių. Visur, kur meno kūriniai realizuojami judesiu, laikinis momentas apsprendžia bendrą struktūrinę jų schemą, judesio ritmas bei dinaminiai kitimai yra tie formalūs komponentai, kurie leidžia muzikos tonams susijungti su žodžiais arba erdviniais vaizdais į tam tikrą kompozicinę vienybę. Kadangi tuose formaliuose komponentuose

glūdi ir tam tikras jausminis tonalumas (nusiteikimas), tai ir muzikos susijungimas su poezija, drama, šokiu arba kinematografija nesiremia tik išoriniu skirtingų reiškinių suderinimu, o išauga iš joms bendro kūrybinio užsimojimo. Žinoma, skirtingas meno šakas galima susieti tiktai tam tikrose ribose, nes kiekvieno meno struktūra priklauso ne tik nuo tų momentų, kurie jam yra bendri su kitais, bet ir nuo tų, kuriais pasižymi jo dorojamoji medžiaga ir jo formavimo priemonės. Antai ne kiekviena muzikos kompozicija gali būti susieta su šokiu arba aiškinama raiškiais mostais. Ir tie sunkumai, su kuriais susiduria, pavyzdžiui, opera, kyla kaip tik iš to, kad muzikos dinamika ir jos motyvų skleidimasis toli gražu ne visuomet gali būti suderinami su atitinkamų veiksmų arba įvykių dinamika bei raida.

Kiek ritminis ir dinaminis pradmuo įsikūnija ir statiniuose meno kūriniuose, tiek ir tapyba, skulptūra ir architektūra yra gimininingos su laike išsiskleidžiančiais meno kūriniais: juk ir grynai erdviniame ritme, ir dinamikoje glūdi — potencialiai besigėrinčio subjekto atžvilgiu — laikinis momentas. Todėl neretai architektūra gretinama su muzika (architektūra —„sustingusi muzika"). Tačiau tas gimininingumas nėra toks esminis ir lemiamas, kad galėtų tas dvi meno šakas sujungti į kompozicinę vienybę.

4. DALYKINĖS IR NEDALYKINĖS MENO FORMOS

Taigi tas svarbus skirtumas, kuris reiškiasi tarp optinių ir akustinių įspūdžių, leidžia nustatyti dvi meno grupes, kurios žymiai skiriasi estetinio suvokimo atžvilgiu. Šitas dalijimas, kaip matėme, sutinka su kitu, kuris erdvines meno formas priešpastato neerdvinėms. Muzika, iš vienos pusės, dailė (skulptūra, tapyba), iš antros, aiškiausiai parodo šitą priešingumą. Su juo kryžiuojasi kitas ne mažesnės svarbos skirtumas — būtent, tarp *dalykinių* ir *nedalykinių* meno formų. Nors, kalbant apie nedalykinį (besiužetinį) meną, pirmiausia turima galvoje muzika, tačiau besiužetinė kūryba galima ir dailės (erdvinio meno) srityje; pavyzdžiui, visa ta ornamentika, kuri apsiriboja abstrakčiais geometriniais motyvais arba harmoningais spalvų deriniais. Be to,— ir tai yra itin svarbu,— ir siužetiniame mene ta estetinė vertė, kuri susijusi su dalykine kūrinio reikšme, remiasi nedalykiniu pamatu, būtent, tuo grynai jutiminiu kompozicijos (apdorotos medžiagos) grožiu, kuris paprastai apibūdinamas kaip *formalusis* meno kūrinio aspektas. Iš to aiškėja, kad dalykinių ir nedalykinių meno formų priešingumas yra sąlygiškas (reliatyvus), būna ir

pereinamųjų formų: antai poezijoje žodžių skambumas ir tiesioginis ekspresyvumas gali nustelbti dalykinę jų reikšmę arba tapyboje tam tikro objekto pavidalas gali tapti nesiužetinės kompozicijos elementu.

Vis dėlto neatsitiktinai nedalykinis menas pasiekia visišką savarankiškumą ir aukščiausią paveikumo laipsnį kaip tik muzikoje. Tatai galima suprasti tiktai turint galvoje, iš vienos pusės, nemedžiaginį garsų (tonų) pasaulio pobūdį, dėl kurio jo santykis su daiktais atrodo neesminis, išorinis, iš antros — jo ypatingai glaudų ryšį su vidiniu, jausminiu žmogaus gyvenimu, kuris iš prigimties yra nedalykinis. Todėl kaip tik muzika gali labiausiai paaiškinti, ką estetiniu atžvilgiu reiškia meno kūrinio *nedalykiškumas* ir kaip jis santykiauja su dalykiškumu.

Muzika — nedalykinė, reiškia, ji nieko nevaizduoja ir neturi dalykinės intencijos, kaip, pavyzdžiui, kalba. Bet tai, žinoma, nereiškia, kad jai stinga turinio arba prasmės. Kiekviena muzikos tema (motyvas) arba frazė yra tam tikra struktūra, kuri suvokiama kaip vieninga visuma ir kuri kažką išreiškia. Šia prasme ji yra raiški ir tuo pačiu prasminga. Vienok, nors kiekviena tokia tema arba frazė yra tam tikras konkretus ir visiškai apibrėžtas derinys, galima tik apytiksliai, bendrais bruožais apibūdinti, ką ji išreiškia: kažkokią nuotaiką arba susijaudinimą, kažkokį gyvybinį nusistatymą arba veikseną, kažkokią įvykių arba reiškinių dinamiką. Tai priklauso nuo to, kad mąstymui apibrėžtumas neatskiriamas nuo dalykiškumo, nuo dalykinės reikšmės.

Štai kodėl nedalykinė būtis (visa tai, kas dinamiška, kas tik jaučiama) įgauna apibrėžtumą tiktai ryšium su ta dalykine situacija arba su tomis dalykinėmis aplinkybėmis, kuriose ji pasireiškia. Kitaip sakant, muzikos kūrinio prasmė yra neapibrėžta dalykinės reikšmės atžvilgiu; ji duodasi interpretuojama įvairiais dalykiniais būdais ir gali būti derinama su skirtingais vaizdais. Vadinasi, muzikos prasmė pasižymi tam tikru *bendrumu* ir šiuo atžvilgiu siūlosi palyginama su *sąvoka,* kuri taip pat gali būti skirtingai realizuojama įvairiais konkrečiais atvejais. Tačiau šio panašumo, kad ir reikšmingo, nereikia perdėti, nes, iš arčiau įsižiūrėjus, muzikos santykis su jos dalykinėmis interpretacijomis iš esmės skiriasi nuo to, kaip sąvoka (bendra mintis) santykiauja su ją realizuojančiais konkrečiais atvejais. Iš tikrųjų: 1. Sąvoka (mintis), būdama bendra, iš esmės yra *abstrakti.* Ji konkretėja bei individualėja tiktai tais atskirais atvejais, kurie ją realizuoja. Muzikos kūrinys (ir kiekvienas jo motyvas, kiekviena frazė) yra konkretus, individualus, tiesiog klausa suvokiamas. 2. Kiekviena sąvoka yra *dalykinio* pobūdžio. Jos turinys suvokiamas kaip savarankiškas objektas pagal analogiją su daiktu. Perėjimas nuo sąvokos giminės prie priklausančių nuo jos rūšių ir ją

realizuojančių konkrečių atvejų vyksta, sąvokos bendroms žymėms diferencijuojantis ir skleidžiantis į apibrėžtesnes bei turiningesnes žymes. Atseit, sąvokos individualizavimo procesas prasideda ir baigiasi dalykinės sferos ribose. O aiškinant žodžiais arba vaizdais muziką, pereinama ne tik nuo vieno suvokimo būdo prie kito (nuo klausos įspūdžių prie regimųjų vaizdų arba simbolinio mąstymo), bet ir nedalykinė muzikos prasmė pakeičiama apibrėžta dalykine reikšme. Tiesioginį pačios dinamikos ir jos jausminio tonalumo suvokimą pavaduoja tos situacijos arba to proceso vaizdas (arba šito vaizdo intencija), kuriame ta dinamika ir jos tonalumas gali realizuotis. 3. Iš sąvokos abstraktumo aiškėja, kad jos savarankiškumas tėra antrinis, išvestinis, tik mąstymo (abstrakcijos keliu) sukurtas. Todėl ji objektyvios reikšmės turi vien tiek, kiek tiesioginiu arba netiesioginiu keliu galima nurodyti tuos realius fenomenus (faktus), kuriais ji pagrįsta.

Muzikos kūrinio prasmė bei estetinė vertė, priešingai, visiškai nepriklauso nuo jo dalykinių pavaizdavimų. Jam užtenka savęs, ir jis pats atsiskleidžia kiekvieną kartą, kai atliekamas vienu arba kitu būdu. Vadinasi, jį galima suvokti ir grožėtis jo meniškumu visai savarankiškai, nors subjekto sąmonėje ir neatsirastų jokių muzikos kūrinį aiškinančių dalykinių vaizdinių; juk estetinė muzikos kūrinio vertė visiškai nepriklauso nuo didesnio arba mažesnio jo sugebėjimo sukelti motorinius, optinius arba kuriuos nors kitus vaizdus. Dalykiniai vaizdai niekuomet neglūdi pačioje muzikos kompozicijoje, jie kyla iš to vidinio susijaudinimo, kuriuo muzika užkrečia ja besigėrintį subjektą. O kiekvienas psichinis įtempimas linksta pasireikšti, objektyvizuotis ir suranda tą pasireiškimo arba objektyvizavimosi būdą, kuris labiausiai atitinka subjekto individualybę, jo esamąją būseną ir t. t.

Visa tai, kas buvo pasakyta apie muziką, gali būti — mutatis mutandis — taikoma ir kitoms nedalykinėms meno šakoms, pavyzdžiui, ornamentikai. Žinoma, ten, kur pavidalinama erdvė, meninės kompozicijos nedalykiškumas iškyla ne taip aiškiai, kaip muzikoje, nes mes visuomet esame linkę bet kurią erdvinę formą gretinti su „daikto" pavidalu.

Vis dėlto neabejotina, kad vadinamasis linijų ir spalvų derinių „formalus" grožis, lygiai kaip ir pačios kalbos (žodžių) eufonija, yra nedalykinio pobūdžio; jisai, vartojant E. Kanto žodžius, yra „laisvas" ir nepriklauso nuo to, ką daiktas reiškia. Dabar beliko dar paaiškinti, kodėl nedalykinio ir dalykinio grožio priešingumas yra reikšmingas ir meno rūšių klasifikacijos problemai. Visų pirma jis parodo, kad estetinė būtis nesutampa su ta daiktų ir reiškinių sfera, kurioje vyksta žmogaus

praktinė veikla, bet nesutampa ir su mąstymo nubrėžiama idealia reikšmių (sąvokų) sritimi. Ji apima ir tai, kas neturi apibrėžtos dalykinės reikšmės (ir šiuo atžvilgiu nėra racionali [97]). Tai yra ypač pabrėžtina akivaizdoje tų vis besikartojančių mėginimų aiškinti meno esmę iš grynai racionalių pradmenų, tariant, kad meno kūrinio vertė arba apsprendžiama tam tikros jame įkūnytos idėjos, arba priklauso nuo racionalaus jo sąrangos dėsningumo (pvz., dalių arba elementų matematinių santykių). Bet svarbesnis yra kitas dalykas, būtent, kad tas neracionalus momentas ne tik yra menui kažkas leistina, bet turi jam lemiamos reikšmės. Juo remiasi savarankiškų nedalykinių meno formų galimumas (pvz., muzikos), ir dar daugiau: jis yra estetinio paveikumo pamatas ir tų meno kūrinių, kuriems būdinga tam tikra apibrėžta dalykinė reikšmė. Turint galvoje, jog nedalykinė meno kūrinio prasmė siejasi kaip tik su jo jutiminiu ypatumu, su jo tiesiog suvokiama jutimine struktūra, tenka pripažinti, kad kaip tik paveikiausi estetiniai įspūdžiai gimsta tuose gilesniuose psichikos sluoksniuose, kurie tiesiog surišti su organine (kūnine) gyvybe ir kurių dinamika paprastai mūsų neįsisąmoninama. Vienok šitas estetinių pergyvenimų ryšys su organiniais procesais dar mažai ištirtas ir tik tolesni nuodugnesni gvildenimai galės jį tinkamai nušviesti. Todėl tuo tarpu apsiribojame tik šiais trumpais nurodymais.

Šiaip ar taip, tik atsižvelgiant į nedalykinę estetinio objekto prasmę, galima suprasti, kodėl tarp visiškai skirtingų meno kūrinių kartais pasireiškia netikėtas vidinis giminingumas ir kodėl vienos rūšies meninė kūryba gali atsiliepti į kitos rūšies kūrinius tam tikru sąskambiu atbalsiu (sakykime, poezija į muzikos arba tapybos kūrinius, ir atvirkščiai). Pavyzdžiu gali būti Čiurlionio tapyba, kuri, kaip buvo aukščiau nurodyta, ne tik kupina muzikinės nuotaikos, bet ir savo struktūra yra artima muzikos kompozicijai.

5. VAIZDUOJAMASIS IR NEVAIZDUOJAMASIS MENAS

Pagaliau estetikai reikšminga yra ir ta aplinkybė, kad menas arba vaizduoja ką nors, arba kuria visai savarankiškus objektus, kurių pačioje tikrovėje niekas neatitinka. Pirmąją meno formų grupę galima pavadinti ir *imitatyvine* (pamėgdžiojamąja), nes čia atgaminama tai, kas yra arba gali būti tikrovėje. Ar tai — realioji tikrovė, ar tik įsivaizduojamoji,— kaip buvo nurodyta anksčiau,— neturi reikšmės. Reikia tiktai turėti galvoje, kad „imitacija" mene nereiškia kopijavimo ir kad intencija į tikrovišką objektą nė kiek nesuvaržo pačios meninės kūrybos. Šitas

dalijimas į imitatyvinį ir neimitatyvinį meną nesutampa su meno rūšių suskirstymu į dalykines ir nedalykines formas. Nors kiekvienas imitatyvinis menas yra dalykinio pobūdžio, tačiau ne kiekviena dalykinė forma priklauso prie imitatyvinės grupės. Pavyzdžiui, architektūra, o dažniausiai ir verslinio meno kūriniai yra daiktai, turį apibrėžtą dalykinę reikšmę, bet jie nieko neatvaizduoja. Šiuo atžvilgiu architektūra yra artimesnė muzikai, negu skulptūra ir vaizduojamoji tapyba, bet, antra vertus, iš esmės skiriasi nuo jos tuo, kad kūrinio kompozicija pritaikyta prie praktinio tikslo ir kad šitas tikslas apsprendžia jo dalykinę reikšmę. Todėl neimitatyvinį meną galima suskirstyti į dvi grupes: vieną, kuri meno kūrinį tiesiog sieja su praktiniu gyvenimu, antrą — kuriančią savitą, nuo praktinių interesų nepriklausantį pasaulį. Pirmajai atstovauja architektūra, antrajai — muzika.

Vienok tenka pasakyti: ir šitie dalijimo pagrindai (priešybės: imitatyvinis—neimitatyvinis, priklausąs ir nepriklausąs nuo praktinio tikslo) nepasižymi tokiu griežtumu, kad suskaldytų meno šakas į dvi visiškai skirtingas grupes. Galima tiktai kalbėti apie vienai arba kitai meno rūšiai būdingą *pagrindinę* linkmę (tendenciją). Antai muzikoje gali pasirodyti ir imitatyviniai motyvai (pvz., L. Bethoveno „Simfonija pastorale" arba A. Honegerio kompozicija „Traukinys"). Jais plačiai naudojasi vadinamoji *programinė* muzika, kuri savo tematiką sieja su tam tikru dalykiniu siužetu. Muzika taip pat gali būti pritaikyta prie tam tikrų gyvenimiškų tikslų, ypač tais atvejais, kai ji siejasi su poezija (pvz., bažnytinė arba karinė muzika). Antra vertus, ir architektūra gali šiek tiek nutolti nuo savo tektoninių uždavinių ir ypač iškelti ornamentines vertybes (pvz., vadinamoji „liepsnojanti" gotika arba Gruzijos architektūra viduramžiais). Tačiau visi tokie nukrypimai į vieną arba kitą pusę negali prašokti tam tikro saiko, negali visiškai nustelbti pagrindinės to meno linkmės; priešingu atveju jis nustotų buvęs tuo, kuo iš prigimties yra, ir netektų specifinės estetinės vertės. Architektūros kūrinys pirmiausia yra trobesys, bokštas, tiltas ir t. t. ir, tik atitikdamas savo paskirtį, gali, be to, turėti, pavyzdžiui, ir ornamentinę reikšmę. Arba muzika, pamėgdžiodama realius triukšmus arba garsus, performuoja (stilizuoja) ir pritaiko tuos imitatyvinius motyvus prie bendros muzikos kūrinių esminės struktūros. Net ten, kur siejama su dalykiniu siužetu, muzika turi būti raiški ir grynai muzikiniu atžvilgiu. Panašiai ir eilėraščiuose svarbiausias (dominantės) vaidmuo gali būti skiriamas pačių garsų skambumui bei raiškumui — taip, kad dalykinė žodžių reikšmė šiek tiek nustelbiama ir nuslopinama. Vis dėlto tuo pačiu kalba nepavirsta tam tikru būdu sutvarkytu grynų garsų deriniu, ji išlaiko sintaksinę sąrangą, o taip pat ir

tam tikrą, kad ir neryškią, neapibrėžtą, dalykinę reikšmę. Pagaliau dar vienas pavyzdys: choreografija. Iš pradžių šokiai atgamindavo tam tikrus reikšmingus veiksmus (pvz., kariniai, seksualiniai ir kiti šokiai). Vėliau pačių judesių ritmingas tvarkingumas ir dinaminis ekspresyvumas užkariavo pirmą vietą, nustumdami į antrą planą dalykinę šokio reikšmę. Mūsų laikais pirmajam tipui atstovauja vadinamieji ekspresyviniai ir pantomiminiai šokiai, antrajam — choreografinės klasikinio baleto formos, o taip pat akrobatiniai šokiai.

Taigi mes matome, kad konkrečiuose meno kūriniuose vaizduojamosios ir nevaizduojamosios formos nuolat susipina ir pereina vienos į kitas. Vis dėlto šių dviejų formų skirtumas estetiniu atžvilgiu yra svarbus, nes vaizdavimas įneša naują determinaciją į meno kūrinio struktūrą ir tuo apsprendžia ir estetinio suvokimo aktą. Tai aiškėja ir iš to, kad imitatyviniame mene estetinės tiesos problema įgauna ypatingą reikšmę ir kad meno kūryba, be grynai imanentinių sąlygų, čia turi patenkinti ir tokius reikalavimus, kurie išplaukia iš pačios vaizdavimo intencijos.

Tiek apie tuos požiūrius, kurie, mūsų supratimu, yra itin svarbūs bendrai meno sistemai nustatyti. Smulkesnė klasifikacija gali būti padaryta tik atsižvelgiant į atskirų meno šakų dorojamąją medžiagą ir jų techniką.

PRIEDAI

ESTETINIS VERTINIMAS MENO ISTORIJOJE
(Meno istorijos ir estetikos ryšio klausimu)

I

Vienas charakteringiausių šiuolaikinės mokslinės minties bruožų — tai metodologinis kryptingumas ir ieškojimai. Joje vėl atgimė dekartiškoji abejonės ir savikritikos dvasia. Šiuolaikinės mokslinės minties dėmesio nesukaupia vien jos akiratin patekęs daiktas. Ji be perstojo tikrina ir perkainoja visą įprastinių mąstymo būdų ir metodų arsenalą, tolydžio juos grakštindama ir tobulindama, o neretai — ir iš pagrindų pakeisdama. Tačiau Dekarto epochos filosofijos ir mūsų dienų metodologiniai polinkiai turi ir esminių skirtumų. XVII a. racionalizmui aktualiausias dalykas buvo mokslinio pažinimo (metodo) vieningumas. Proto ir jo dėsnių autentiškumu bei objektyviu bendrareikšmiškumu jis mėgino pagrįsti mokslinio metodo universalumą. Šiuolaikinė mintis, tiesa, nepamiršdama bendrų mokslinio pažinimo pradų, labiau susirūpinusi tiksliu atskirų mokslų sričių ir įprastinių jų objektų atribojimu. Iš čia ir išplaukia dvilypė šiuolaikinės mokslinės metodologijos kryptis. Iš vienos pusės, jos tyrinėjimai siekia galutinių loginių pažinimo pagrindų, o iš kitos — jai būdingas itin įdėmus ir intymus santykis su faktiškąja mokslo plotme, t. y. su kiekvieno nagrinėjamo objektyvaus duomens būties savitumu. Ir nors iš pirmo žvilgsnio abi šios problemos liečia skirtingas mokslo puses, tačiau kiekvienas konkretaus jų sprendimo mėginimas atveria tarp jų glaudų vidinį ryšį.

Tokia pati padėtis yra ir meno bei literatūros istorijoje. Metodologinė šiuolaikinio mąstymo tendencija itin vaisingai atsiliepė ir jai. Šis mokslas tiktai dabar, po ilgo ir nevaisingo klaidžiojimų laikotarpio, pradeda surasti pats save ir suprasti, kur tikrasis jo pašaukimas ir koks jo objektas. Tačiau, atsiribodama pati ir atribodama savo objektą nuo gretiminių ir giminingų disciplinų, meno (ir literatūros) istorija privalo atsakyti į du klausimus: 1) kokią vietą ji užima mokslų sistemoje, t. y. kokiame kitame moksle randamas jos pagrindimas, ir 2) kokie jos objekto savitumai ir ypatumai? Nesunku įsitikinti, kad abu šie klausimai, jei giliau patyrinėsime, yra organiškai susiję.

II

Iš tikrųjų: kas yra meno istorija (o mes ją suprantame plačiai, kaip meno istoriją apskritai, ir, vadinasi, įjungdami jon ir grožinės literatūros istoriją)?

Pirmiausia, tai *istorijos* mokslas, ir jis, vadinasi, turi patenkinti visus metodologinius bet kurios istorinės disciplinos reikalavimus. Tai reiškia: meno istorija, kaip ir kiekvieno kito dalyko istorija, tiria ir apibūdina ne atskirus meno kūrinius, o kartu su laiko tėkme vykstantį organišką vieno ar kito meno kitimą jo būties ir raidos visumoje ir stengiasi šiame procese nustatyti tam tikrą jam būdingą vidinį vieningumą ir dėsningumą. Tik tokiu atveju ji gali išspręsti pagrindinį savo uždavinį, dabartį paaiškinti praeitimi, t. y. sujungti jas priežasties ryšiu ir dabartyje įžvelgti ateities daigus bei potencijas. Tačiau meno istorija neturi savo akiračio apriboti vien tik paties meno raidos studijavimu. Ji neprivalo pamiršti ir viso kultūrinio gyvenimo reiškinių vieningumo bei vientisumo. Taigi, norint teisingai suprasti istorinį paties meno likimą, būtina taip pat nustatyti jo ryšį su visomis kitomis kultūrinio gyvenimo sritimis.

Tokie samprotavimai šiuo metu skamba kaip truizmas. Jie įėjo į šiuolaikinės meno istorijos kūną ir kraują, ir visa, ką ji šioje srityje atliko per pastaruosius dešimtmečius, beveik be išimčių yra meno raidos ir kitų kultūrinio gyvenimo sričių istorijos ryšių tyrinėjimai.

Tačiau tai liečia tik vieną dalyko pusę: apie kitą, irgi ne mažiau svarbią, ligi šiol buvo tarsi pamiršta, geriausiu atveju — nebuvo atsižvelgiama į jos metodologinę reikšmę. Būtent: visi mokslai, neišskiriant nė istorijos mokslo, tiek metodais, tiek sistemos pagrindais privalo derintis su ypatinga nagrinėjamos problemos prigimtimi. Kitu atveju jie nebus žiniomis apie realybę, t. y. žiniomis apie faktus.

Šitai pritaikant meno istorijai, reiškia, jog metodiškajai jos sandarai svarbu, kad ji yra būtent *meno* istorija. Taigi, šiaip ar taip, ji būtinai privalo atsižvelgti į ypatingas paties meno savybes, t. y. atramos ir pagrindo ieškoti bendroje teorijoje apie meną — meno filosofijoje arba estetikoje. Tačiau toksai meno istorijos grindimas estetika paprastai sutinka pačių rimčiausių prieštaravimų ir visų pirma iš specialistų pusės. Estetika laikoma normatyvine disciplina, kuri meniniam skoniui nurodo bendras estetinio vertinimo taisykles. Pagrįsti meno istoriją estetika — reikštų reikalauti, kad jos nagrinėjamas objektas būtų vertinamas. Betgi tai nesuderinama su moksliniu meno istorijos orumu. Bet koks vertinimas, o ypač estetinis, yra santykinis, subjektyvus, jį lemia istoriškai besikeičiančios sąlygos, ir todėl jis neturi jokio objektyvaus bendrareikš-

miškumo. Todėl meno istorija, jeigu ji nori būti mokslas tikrąja to žodžio prasme, privalo sekti gamtos mokslų pavyzdžiu ir vengti bet kokio vertinimo. Toks požiūris, prilyginantis meną, kaip ir apskritai visus kultūros reiškinius, prie paprastų faktų, gamtos fenomenų, akivaizdžiausiai ir nuosekliausiai buvo pritaikytas *I. Teno* teorijoje. Istorinius meno kūrybos tipus, kaip kultūros faktus, jis stengėsi paaiškinti socialine aplinka — individualiomis rasės savybėmis, klimatu ir pan. Netgi nesekant Tenu, vertinimą atmetanti natūralistinė pozicija vis tik nepraranda reikšmės meno istorijai. Iš esmės ji nė kiek neprieštarauja naujai keliamiems meno istorijos uždaviniams. Sutelkdama dėmesį į menines formas, ji aiškina tik jų kaitą ir perimamumą, vienų priklausomybę nuo kitų, skirtumus šias formas lemiančių faktorių junginiuose, prigimtyje ir kombinacijose. Rafaelis arba Puškinas studijuojami tiktai kaip tam tikrų meninių stilių kūrėjai, lygiai taip pat kaip Džulijus Romanas arba Nekrasovas, nepriklausomai nuo to, ar jie buvo savarankiški ir stambūs meniniai dydžiai, ar nereikšmingi epigonai.

Mes čia neužsiimsime Teno teorijos kritika[1]. Pagrindinis šios teorijos trūkumas ne tas, kad jos siūlomi meninių stilių raidos ir kaitos aiškinimai nepagrįsti, o tas, kad Tenas, kalbėdamas apie meną, apeina šalimais pačius meno reiškinius ir jų savitumus. Tai, matyt, neatsitiktinis dalykas, o yra natūrali pasekmė lygybės ženklo, kurį Tenas deda tarp meno reiškinio ir fizinio reiškinio. Todėl meno istorijos metodologinis pagrindimas negali ignoruoti klausimo: kiek teisėtas toks meno ir gamtos mokslų sutapatinimas. Iš tikrųjų, ar egzistuoja meninė forma, kuri suteikia kūriniui meninį pobūdį, tokia pat prasme, kaip koks nors fizikos ar chemijos reiškinys? Ir šių pastarųjų realumas tampa mums faktu, kiek mes juos jutimiškai suvokiame, t. y. matome, girdime, užuodžiame ir t. t. Tačiau meninės formos suvokimui to maža. Išgirsti muzikinę pjesę, pamatyti paveikslą, perskaityti eilėraštį — dar nereiškia visa tai suvokti kaip meninio pobūdžio reiškinius. Rafaelio madoną, Rembranto portretą galima laikyti tiktai dievo motinos atvaizdu arba vyro portretu be jokio sąryšio su menu; lygiai taip pat nemuzikalus žmogus girdi muziką, tačiau nesuvokia jos kaip muzikos, t. y. kaip meno kūrinio.

Todėl aišku, kad tas jutiminis dalykas, kurį mes vadiname meno kūriniu (nutapyta drobė, išspausdintas eilėraštis ar gaidos), dar nėra gatavas estetinis objektas, nes suvokiantysis gali jame aktualizuoti skirtingas prasmes (menines ir nemenines ir t. t.). Išorinis duomuo visada yra tiktai jutiminis pagrindas ir medžiaga, iš kurios kuriamas tikras estetinis objektas. Kitaip tariant, šis objektas realizuojamas tiktai to, ką B. Christijansenas taikliai pavadino antrinės kūrybos aktu, t. y. gyvu meniniu

suvokimu. Todėl mes ir turime teisę kalbėti apie ypatingą estetinę realybę, nesutampančią su empirine (kasdieninės patirties) realybe. Empiriškai imant, muzikinė pjesė vienodai reali ir muzikaliam, ir nemuzikaliam klausytojui. Tačiau tiktai pirmojo suvokimas aktualizuoja jos estetinę realybę.

Paprastai meno objekto prigimtis apibūdinama kiek kitaip: sakoma, kad jo struktūrą nulemia du skirtingi faktoriai: vienas objektyvus — paveikslo, statulos, pastato ir t. t. jutiminis duomuo, o kitas subjektyvus — mano santykis su juo, mano sąmonės nusistatymas, kuris jam teikia savotišką atspalvį ir kurio dėka tas duomuo įgauna savitą vertę, tam tikrą emocinį turinį. Tačiau ši charakteristika šiek tiek iškraipo tikrąją dalyko esmę.

Pirmiausia subjektyvaus ir objektyvaus faktoriaus išskyrimas ne pirminis, o jau teorinės refleksijos rezultatas. Be to, jis ir fenomenologiškai nepateisinamas, nes betarpiškame meniniame suvokime abu šie momentai yra neskaidoma dalykinė visuma. Šita savotiška dalykinė visuma ir yra estetinė realybė, netelpanti į rėmus įprastinio požiūrio, skaidančio būtį į subjektyviąją ir objektyviąją.

O kokios išvados plaukia iš mūsų nustatyto fenomenologinio požiūrio? Jeigu jis teisingas, t. y. jeigu estetinis objektas yra pilnavaldė realybė gyvame meniniame suvokime, tai reiškia, kad jis pažįstamas ir suprantamas tiktai per betarpišką kūrybinį suvokimo aktą, kurį sukelia tas objektas pergyvenant. O tame akte neišvengiamai slypi ir *vertinimo* momentas. Iš tikrųjų meninę formą mes suvokiame ne kitaip, kaip tik pripažindami ją estetine vertybe, t. y. vertindami ją estetiškai. Be tokio vertinimo akto meninė forma išvis nebūtų reali kaip estetikos srities reiškinys. Tiesa, tai ypatingos rūšies vertinimas: jis besąlygiškas ir todėl kategoriškas, jis tiktai nustato ir pripažįsta meninę vertybę, estetiškąją būtį priešpastatydamas neestetiškajai, tačiau estetinės sferos viduje neatlikdamas jokios gradacijos. Vadinasi, pavyzdžiui, L. Bethoveno sonatos arba D. Velaskezo paveikslo suvokimas yra tiktai šių kūrinių, kaip estetinių vertybių, tvirtinimas ir pripažinimas, toli gražu nenustatantis jų meninės vertės laipsnio.

III

Pagaliau mes galime paliesti klausimą, kurį iškėlėme pradžioje: ar gali meno istorija, būtent kaip *meno* istorija, vengti bet kokio vertinimo? Akivaizdu, kad ne. Mums jau paaiškėjo, kad ji neišvengiamai numato

mūsų jau aptartąjį besąlyginį arba kategorinį vertinimą; kitu atveju ji netektų savo objekto — meninės formos, kuri, kaip matome, daiktine realybe tampa tiktai šio estetinės vertybės tvirtinimo ir pripažinimo akto dėka. Bet tai dar ne viskas. Meno istorija ne tik numato besąlyginį vertinimą, kaip neišvengiamą ankstesnį už jos ribų esantį transcendentinį faktą, bet ir neišvengiamai įjungia jį savo sferon, kaip vienintelį teisėtą visų savo tyrinėjimų išeities tašką. Tik tokiu atveju meno istorija patenkina pagrindinį reikalavimą, kuris keliamas kiekvienam realius faktus nagrinėjančiam mokslui: remtis tais *pirminiais duomenimis,* kurie glūdi šių faktų pagrinde. O tokie pirminiai duomenys meninės formos atžvilgiu yra aktualus meninis suvokimas, t. y. pergyvenimas, paremtas besąlyginio estetinio vertinimo aktu. Priešingai, tas žinojimas apie paprastą vertinimo galimybę arba buvimą, kuris jo nei atkuria, nei aktualizuoja, jau yra antrinis, išvestinis. Arba, pasitelkiant Christijanseno terminologiją: kiekvienas heteronominis vertinimas, šiaip ar taip, numato autonominį vertinimą ir galų gale juo remiasi. Iš pirmo žvilgsnio toks tvirtinimas gali atrodyti paradoksalus: argi meno istorijoje nedaroma kaip tik priešingai? Argi ji būtent nevengia bet kokio autonominio vertinimo ir neapsiriboja tiktai heteronominiu vertinimu, tirdama tuos tapybos, skulptūros, poezijos, muzikos ir kitus kūrinius, kurių meninė vertė arba visuotinai pripažinta, arba buvo pripažįstama tų epochų ir tų tautų, kurios juos sukūrė. Tačiau iš esmės šita meno istorijos nepriklausomybė nuo aktualaus (autonominio) vertinimo yra grynai iliuzorinė. Iš tikrųjų, remiantis tokiu požiūriu, pirminiu faktu laikomas meno istoriko akivaizdoje esantis išoriškai realus daiktas ir kūrinys (išspausdintas eilėraštis, dažais nutepta drobė, architektūrinis pastatas ir pan.). Tačiau, kaip mes įsitikinome, šis išorinis kūrinys yra tiktai medžiaga, kuri tam, kad įgautų estetinį reikšmingumą, dar turi būti atitinkamai paaiškinta ir įprasminta, t. y. jo prielaida yra su besąlyginiu vertinimu susijęs gyvas meninis suvokimas. O jeigu tarsime, kad patsai meninio supratimo ir aiškinimo faktas mums yra kažkas duota užbaigtu pavidalu, t. y. remsimės žinojimu apie kitų (autoritetų, epochų ir t. t.) atliktus įprasminimo ir aiškinimo aktus,— tokiu atveju bus aiškiai prasikalsta gryno ir kritiško mokslo dvasiai. Tai būtų pirminio fakto pakeitimas antriniu, išvestiniu, pirminio šaltinio pakeitimas žiniomis iš antrų ar trečių rankų. Tokio požiūrio nepakankamumas ypač akivaizdus tais atvejais, kai meno istorija susiduria (o tai neišvengiama) su užmirštais arba nepripažintais meno kūriniais.

Tokiais atvejais heteronominio vertinimo nėra arba jo nuosprendis būna neigiamas. Tiktai autonominis, t. y. išplaukiantis iš gryno meninio

suvokimo, besąlyginis vertinimas pajėgia atskleisti (atstatyti) tikrąją pozityvią šių istorijos teismo nuskriaustų kūrinių estetinę reikšmę. Net paliekant nuošaly šiuos palyginti retus išimtinius atvejus, heteronominis vertinimas istorijai negali būti išeities duomeniu. Juk kiekvienas svetimas bet kokių faktų aiškinimas ir supratimas savo ruožtu reikalauja iš mūsų atitinkamo jų supratimo ir aiškinimo. Taigi ir heteronominis vertinimas savo pagrindimo ir pateisinimo labui turi pamėginti atkurti tą autonominį vertinimą, iš kurio kažkada (t. y. tam tikroje epochoje, tam tikrų asmenų tarpe) jis kilo.

Visi šie samprotavimai, reikia manyti, pakankamai aiškiai rodo, kad meno istoriko darbas, šiaip ar taip, turi būti grindžiamas betarpišku meniniu suvokimu, todėl turi būtinai remtis estetiniu vertinimu nurodyta besąlygiška prasme. Taip apskritai suformuluotas šis teiginys vargu ar susilauks meno ir literatūros istorikų prieštaravimų, tačiau konkrečiais meninės analizės atvejais jo svarba retai iki galo paisoma, o kartais net visai pamirštama. Kitaip ne taip dažnai pasitaikytų atvejų, kai meno ir poezijos, ypač antikos laikotarpio, tyrinėjimuose meninė analizė pakeičiama archeologiniais arba kultūrinio-istorinio pobūdžio aprašinėjimais; arba kai teksto kritika, ištaisanti rankraštinės tradicijos iškraipymus ir atliekanti tas ar kitas interpoliacijas, pirmiausia vadovaujasi logiškai racionaliais bei kokiais nori kitais kriterijais, tik ne estetiniais. Tokiais atvejais aiškiai pamirštama, kad estetinė analizė turi tiesiog plaukti iš meninio suvokimo ir remtis jame slypinčiais duomenimis, t. y. kad meninis suvokimas ir meninis vertinimas yra imanentiški estetinei analizei, o ne transcendentiški jos atžvilgiu.

Tiktai laikydamasi šios sąlygos, meno istorija pajėgs išspręsti vieną pagrindinių savo uždavinių: duoti dabarties raktą tikrajam praeities meno kūrinių supratimui, nurodyti teisingą požiūrį į juos, surasti tokiam požiūriui būtiną sąmonės nusistatymą, žodžiu, nuveikti kažką analogiško muzikantui-atlikėjui ir ypač dirigentui, kai jis savo aiškinimo burtais atveria mūsų ausis suvokimui tų muzikos kūrinių, kurių vertė ir prasmė ligi tol mums buvo neprieinama. Tokiu L. Bethoveno devintosios simfonijos aiškintoju buvo H. Biulovas, simfoninių P. Čaikovskio ir A. Bruknerio kūrinių — A. Nikišas. Neabejotina, kad kongenialiai menininko-kūrėjo intuicijai meno kūrinį gali aiškinti tik tas atlikėjas ir meno istorikas, kuris į jį įsijaučia, t. y. savo aiškinime remiasi betarpišku meniniu suvokimu, pagrįstu besąlyginiu vertinimu.

Principinė estetinės analizės pagrindimo betarpišku meniniu suvokimu svarba, kuri muzikos istorijoje ir teorijoje niekada nekėlė abejonių, pradeda vis labiau ir labiau skverbtis ir į kitų meno kūrybos sričių isto-

rikų sąmonę. Pavyzdžiui, šiuolaikinė literatūros istorija iškelia to ar kito poeto eilėraščių melodikos problemą. Savaime suprantama, kad į melodiką nulemiančių faktorių (k. a. balso intonacijos ir dinamikos, skaitymo tempo ir manieros) meninę reikšmę gali būti atsižvelgta tik tuo atveju, jei išeities tašku bus pasirinkta deklamacija ir jos sukeliamas meninis įspūdis.

Jeigu eilėraštis nagrinėjamas tiktai kaip išspausdintas, vien akimis skaitomas dalykas, jo melodikos momentas tokiu atveju visai neegzistuoja, pasilieka nerealizuotas. Arba dar vienas pavyzdys: architektūrinio stiliaus nagrinėjimas reikalauja, kad jam priklausantys kūriniai būtų suvokiami, esant atitinkamam apšvietimui, iš tam tikro nuotolio ir t. t.

Būna atvejų, kai tikrąjį praslinkusių epochų meno supratimą mums atveria dabarties menas. Taip naujausioji prancūzų tapyba išmokė mus meniškai suvokti ir įvertinti senąsias rusų ikonas. Aišku, tas nuo mūsų atitolęs menas atgijo ir tapo mums suprantamas todėl, kad mes pradėjome remtis dabartiniu *betarpišku* jo *suvokimu*.

IV

Tačiau tuo, kas buvo kalbėta, estetinio vertinimo vaidmuo meno istorijoje dar neišsemiamas. Galima pripažinti, kad bet kokia estetinė meno kūrinio analizė susiduria su besąlyginiu vertinimu ir kad jis yra būtinas — ir tuo pat metu nepripažinti meno istorijai įprastinio vertinimo teisės, t. y. vertinimo ne besąlyginio, o reliatyvaus, palyginamojo, neatribojančio meninių objektų nuo nemeninių, o tiktai estetiškumo ribose nustatančio didesnį ar mažesnį meniškumo laipsnį. Jeigu neginčijama, kad istorinė-literatūrinė Puškino analizė neišvengiamai remiasi meniniu jo kūrinių suvokimu ir supratimu, tai dar visai nereiškia, kad literatūros istorijos, kaip tikslaus mokslo, uždavinys yra spręsti klausimą, kas didesnis poetas — Puškinas ar Lermontovas. Tai greičiau literatūros kritikos problema, kritikos, kuri vadovaujasi kokiais tik patinka, bet ne objektyviais moksliniais kriterijais.

Tačiau atsakyti į šį klausimą ne taip paprasta, kaip kad gali atrodyti iš pirmo žvilgsnio, nes pačioje vertinimo sąvokoje slypi tam tikras neaiškumas ir daugiareikšmiškumas. Todėl, norint išvengti bet kokių nesusipratimų, pirmiausia būtina išsiaiškinti, kokiu laipsniu apskritai ir kokia prasme galima moksliškai pagrįsta meno kūrinių analizė. Iš tikrųjų atrodo, kad tokios analizės sąvokoje glūdi neišsprendžiamas prieštaravimas, kad joje susikerta du reikalavimai, kurie vienas kitą paneigia.

Iš vienos pusės, menas pačia savo prigimtimi prieštarauja mokslinei analizei. Kiekvienas meno kūrinys yra savarankiškas vienetas; jis yra uždaras pasaulėlis, kurio vertė nepriklauso nuo aplinkinės visatos. Kas nori į jį įžengti, kas nori jį suprasti, turi atsidėti jam iki galo, užsimiršti jame ir pamiršti visa kita už jo ribų. Tokias meno kūrinių ir jų suvokimo ypatybes estetinėje kontempliacijoje nurodė jau E. Kantas ir A. Šopenhaueris, o naujaisiais laikais jas ypač pabrėžė vadinamoji estetinės izoliacijos teorija, mokslinio pažinimo ir meninės kontempliacijos skirtumą apibūdinusi taip: pastaroji savo objekto neįjungia į visatos sistemą, o, priešingai, jį išskiria iš jos ir izoliuoja. Tačiau būtent šis skiriamasis meno kūrinių bruožas, jų organinė vertė bei uždarumas ir yra nesuderinama su moksline analize ir palyginimu. Analizė griauna meno kūrinį, skaldo jį dalimis ir tuo pačiu sunaikina visuminę jo gyvybę, išardo vidinį jo vieningumą. O palyginimas neišvengiamai remiasi gretinimais, ryšių nustatymu, kurie iš esmės griauna meno kūriniui būdingą uždarumą ir atskirumą. Tuo tarpu meno istorija, kaip mokslinis pažinimas, iš esmės priversta vadovautis refleksija ir ja pagrįsta analize. Tirdama meno kūrinius, ji neima jų atskirai, atsietai, o išdėsto juos teleologinės tvarkos eilėmis, kurias ir nagrinėja jose pasireiškiančių meninių stilių, epochų ir pan. vystymosi, smukimo ir kaitos procesų požiūriu. Analizė ir palyginimas šiuose tyrinėjimuose tarpusavyje vienas kitą sąlygoja ir pagrindžia. Analizės tikslas yra palyginimas, o palyginimas savo ruožtu teikia naujus atspirties taškus analizei.

Kyla klausimas, kaipgi meno istorija sugeba sujungti, sutaikyti savyje šiuos du vienas kitam priešingus reikalavimus, kurių pirmasis išplaukia iš jos objekto, o antrasis — iš jai, kaip mokslui, būdingo metodo. Jeigu ir tiesa, kad mokslinis metodas privalo derintis su tiriamo objekto prigimtimi, visgi tai dar nereiškia, kad jis gali atsisakyti savo, kaip lyginančio ir analizuojančio mąstymo, esmės. Tai kaipgi tokiu atveju meno istorijoje pereinama nuo meninės kontempliacijos prie mokslinės refleksijos, nuo vieno sąmonės nusistatymo prie kito, jeigu reikia išsaugoti tiek objekto ypatumus, tiek ir mokslinio metodo griežtumą? Paaiškinti šio klausimo esmę bene geriausiai padės paprasta analogija. Minėtąjį perėjimą galima palyginti su vertimu iš vienos (meninių įspūdžių) kalbos į kitą (mokslinių sąvokų) kalbą. Į kokias gi sąlygas reikia atsižvelgti, kad vertimas tikrai perteiktų originalą ir būtų jam adekvatus? Nurodytinos dvi sąlygos: pirmiausia būtina, kad vertėjas vienodai gerai mokėtų abi kalbas, vienodai tiksliai ir subtiliai suprastų ir jaustų ir vieną, ir kitą kalbą. Mūsų minimu atveju tai reiškia, kad meno istorikas tuo pačiu metu turi būti ir subtilus meno vertintojas (t. y. sugebąs tik-

rai estetiškai suvokti), ir mokslinis mąstytojas. Ši sąlyga akivaizdi ir nereikalauja jokių tolesnių paaiškinimų. Ne taip paprasta su antrąja sąlyga, kuri reikalauja, kad tarp abiejų kalbų sandarų būtų tam tikras atitikimas, t. y. kad visi struktūriniai vienos kalbos elementai rastų adekvačią išraišką kitos kalbos elementuose. Ar yra toks atitikimas tarp meninių įspūdžių kalbos ir mokslinių sąvokų kalbos? Nuo šio klausimo sprendimo priklauso ir galimybė moksliškai analizuoti meno kūrinius. Jeigu estetinis objektas tikrai būtų visiškai nedalomas, vientisas ir neskaidomas savyje,— kaip kartais tvirtinama,— tai jo estetinės pusės analizė iš esmės būtų neįmanoma, t. y. analizė kiekvienu atveju sužlugdytų tai, į ką ji nukreipta, išskaidytų estetinį objektą į dalis, elementus, arba faktorius, iš kurių nė vienas neturėtų jokios estetinės vertės. Šitoji vertė glūdėtų tiktai objekte kaip visumoje, ir tiktai jame viename, nepriklausomai nuo jo santykio su kuo nors kitu. Bet iš tikrųjų taip nėra. Kiekvienas estetinis objektas yra ne tiktai išbaigta visuma,— jam taip pat būdingas tam tikras vidinis išsiskaidymas (vieningumą išsaugantis skirtingų elementų įvairumas) ir, be to, dvejopa prasme. Pirmiausia estetinis objektas yra visuma, išsiskaidanti į daugiau ar mažiau savarankiškas dalis, kurios, būdamos priklausomos nuo visumos, vis dėlto nepraranda savo ypatingo estetinio reikšmingumo. Tai ypač aiškiai pastebima tokiuose menuose, kaip muzika arba poezija, kur visuma atsiveria ne iš karto, o kuriama palaipsniui suvokimo procese. Jeigu šis suvokimo procesas visais savo momentais būtų absoliučiai vientisas ir tolydus, tai estetinis efektas būtų gaunamas tiktai proceso pabaigoje. Tuo tarpu ir muzikoje, ir poezijoje kaip tik pats objekto kūrybos (suvokimo) procesas yra estetiškai reikšmingas. O tai galima todėl, kad visuma palaipsniui kyla iš sudėtinių ir viena kitą pakeičiančių dalių, iš kurių kiekviena estetine prasme yra *sąlygiškai* išbaigta ir vientisa. Šitas vidinis muzikos ir poezijos kūrinių susiskaidymas ir organizuotumas ir yra tai, dėl ko praeitis išlieka dabartyje ir tuo pačiu teikia tam tikrą impulsą ateities suvokimui. Tačiau vidinei estetinio objekto struktūrai apibūdinti to dar maža. Jis yra ne tiktai visuma, susidedanti iš dalių, bet ir tam tikras kompozicinis vieningumas, kylantis iš daugelio persipinančių ir vienas kitą persmelkiančių faktorių ir momentų (iš dalies savarankiškų, iš dalies įsišaknijusių vienas kitame) tarpusavio sąveikos. Pavyzdžiui, poezijoje tai fonetinė, ritminė, sintaksinė bei prasminė sąranga, muzikoje — melodinis piešinys, polifonija, harmonizacija, ritmas, instrumentavimas, emocinis turinys; tapyboje — piešinys, koloritas, kompozicija (kaip masių išsidėstymas drobės paviršiuje), prasminis ir emocinis momentas ir t. t. Kiekvienas šių faktorių estetiškai realus ir reikšmingas tik ryšium

su kitais faktoriais, kaip kompozicinio vieningumo momentas. Tačiau atskiri faktoriai neištirpsta visumoje, tik jos fone įgauna savitą estetinę reikšmę, kuri įsisąmoninama gyvu meniniu suvokimu. Šis vidinis struktūrinis estetinio objekto išsiskaidymas labiausiai pasireiškia tuo, kad ne visi jo faktoriai meno požiūriu turi vienodą lyginamąjį svorį. Betarpiškai suvokiamas estetinio objekto vieningumas (kaip rodo fenomenologinė analizė) pasiekiamas tuo, kad vienas kuris faktorius įgauna vadovaujančią reikšmę, ant jo krenta estetinis kirtis ir jis, taikliu Christijanseno pastebėjimu, tampa lemiančia *dominante*, kuri pajungia sau visus kitus faktorius, priversdama juos prisitaikyti prie jai būdingos estetinės prasmės.

Sunkumai, su kuriais susiduriama, estetiškai suprantant meno kūrinius, kyla būtent iš to, kad ne visada pasiseka surasti teisingą požiūrį į estetinį objektą, surasti jį atitinkantį sąmonės nusistatymą, t. y. estetinių faktorių tarpe surasti „dominantę", kuri nulemia vidinę objekto sąrangą. Štai šita estetinio objekto savybė — jo kompozicinis išsiskaidymas bei organizuotumas — ir yra būtinas meno istorijos pagrindas, analizuojant meno kūrinius. Teisingai analizuojant, meno kūrinys anaiptol mechaniškai neskaldomas į jam svetimas ir estetiškai bereikšmes dalis ir elementus (kaip, pvz., tai daro filologinė arba archeologinė analizė), o atskleidžiami ir mokslinėmis sąvokomis užfiksuojami tie skaidmenys, arba momentai, kurie slypi pačioje estetinio objekto esmėje. Kitaip tariant: mokslinė analizė betarpiškai (imanentiškai) kyla iš meninio suvokimo ir yra objektyvus estetinės jo prasmės aiškinimas.

V

Jeigu jau įrodyta, jog galima moksliškai analizuoti estetinį objektą, ir aptarti bendrieji tos analizės būdai, tai tuo pačiu nulemtas atsakymas ir į pagrindinį mūsų tyrinėjimo klausimą: ar sąlygoja tą analizę estetinis vertinimas? ir jeigu sąlygoja, tai būtent kokia prasme?

Pagrindinė visų ligšiolinių mūsų svarstymų išvada ta, kad meno istorijos prielaida yra besąlyginis (kategorinis) estetinis vertinimas, nes ji remiasi — arba bent privalo remtis — betarpišku meniniu suvokimu. Dabar tas rezultatas apibūdinamas dar tiksliau: meninis suvokimas pagrindžia ne tiktai principinę mokslinės meno kūrinių analizės galimybę, bet ir visas galimas jos kryptis; nes tiktai meninis suvokimas gali nurodyti, kurie būtent estetiniai faktoriai ar momentai analizuotini. Ir tiktai jis gali garantuoti tokios analizės išsamumą ir teisėtumą. Iš tikrųjų,

jeigu laikysimės tradicinio požiūrio ir analizės išeities tašku imsime ne gyvą meninį suvokimą, o išoriškai mums duotą meno kūrinį (išspausdintą eilėraštį, gaidas, spalvas bei linijas drobės paviršiuje ir t. t.), kaip kad paprastai elgiasi meno istorikai, heteronominį vertinimą klaidingai laikantieji vertinimo apskritai nebuvimu,— tai, tiesa, *kai kurie* estetiniai faktoriai šiame išoriniame objekte gali būti betarpiškai pastebėti ir užfiksuoti (pvz., rimai poezijoje, ritmas ir harmonija muzikoje, koloritas ir kompozicija dailėje ir pan.), bet būtent *tiktai* kai kurie, nes kiti, ne mažiau svarbūs, tokiu atveju nebus pastebėti todėl, kad jie aktualizuojami tik toje koreliacijoje, kuri susidaro tarp stebinčio subjekto ir išorinio objekto betarpiškame meniniame suvokime (pvz., vieno ar kito elementų junginio dominantės pobūdis).

Taigi mes matome, kad ne kas kita, o tiktai meniniame suvokime glūdintis besąlyginis vertinimas pažymi tas gaires, kurios meno istorijai nubrėžia ribas, analizuojant meno kūrinius. Bet kuris šiuo vertinimu nesiremiantis tyrinėjimas tuo pačiu jau nepriskirtinas meno istorijai griežta šio žodžio prasme. Toks tyrinėjimas yra tarnybinis, pagalbinis ir neturi savarankiškos reikšmės. Jo tikslas yra tiktai surinkti ir paruošti estetiškai dar neįprasmintą žaliavą tai kompozicinei analizei, kuri ir yra pagrindinis meno istorijos uždavinys. Tokiomis pagalbinėmis disciplinomis turi būti laikomi visi tie įvairiausieji tyrinėjimai, kurių objektas yra, pavyzdžiui, atskirų menų techninių priemonių istorija, biografinės žinios apie menininko gyvenimą ir kūrybą, jį veikusių bendrakultūrinių įtakų aprašymas ir t. t. ir t. t.

O jeigu meno istorikai ne tiktai šias disciplinas, bet ir meno istorijos branduolį, t. y. meninės formos analizę, paprastai laiko neturinčia nieko bendro su vertinimu, tai toks požiūris, kaip mes įsitikinome,— iliuzija, tačiau ši iliuzija turi realų pagrindą. Visų pirma ją sąlygoja besąlyginiam vertinimui labai dažnai būdingas paslėptas, neįsisąmonintas jo pobūdis. Tyrinėtojui atrodo, kad analizuodamas jis remiasi jutimiškai jam duotu išoriniu meno kūriniu, kai tuo tarpu, pats to nepastebėdamas, jis papildo tą kūrinį jutimiškai neduotais betarpiško meninio suvokimo bruožais ir momentais. Tačiau, be to, ir pati besąlyginio vertinimo prigimtis (jo kategoriškumas) daro jį kaip vertinimą sunkiai pastebimą ir juntamą. Juk tyrinėtojas privalo vertinti ir gerus, ir blogus meno kūrinius, ir vieni, ir kiti reikalauja ypatingo estetinio sąmonės nusistatymo. Skirtumas tik tas, kad vienu atveju šis reikalavimas patenkinamas, o kitu — jis taip ir palieka reikalavimu, t. y. meninis suvokimas arba visiškai neįvyksta, arba jis nebūna vientisas ir vieningas. Todėl visai natūrali yra ta dažnai pareiškiama nuomonė, kad mokslinė meno kūrinių analizė turi orientuotis

į tobulus meno pavyzdžius. Tai svarbu ne todel, kad ši analizė populiarumo sumetimais turi remtis consensus omnium (bendru sutarimu), o todėl, kad tiktai tobuli pavyzdžiai vientisą meninį suvokimą pajėgia aktualizuoti visoje jo realumo pilnumoje.

Pagaliau galima nurodyti dar vieną visų meno istorijos tyrinėjimų momentą, kuris sukelia įspūdį, kad vertinimas jiems visiškai svetimas. Kai besąlyginis vertinimas (paslėptas ar sąmoningas) jau yra įvykęs faktas ir tyrinėjimas nukreiptas teisingomis vėžėmis, formali meno kūrinių analizė pati (bent iš pradžių) visiškai neturi vertinamojo pobūdžio, nes pirmoji jos užduotis — duoti *bendrą* tiriamajam menui būdingų meninių formų ir būdų aprašymą. Būtent šitokia meno morfologija iš tikro apsiriboja paprastu visų struktūrinių meninės kompozicijos elementų konstatavimu, niekaip jų nevertindama.

Tačiau bendra meno kūrinių morfologija dar nėra stilistinė analizė tikrąja šio žodžio prasme, t. y. meninės formos analizė. Ir jeigu formalūs meno istorijos tyrinėjimai apsiriboja vien ja, tai jie tikrai nusipelno dažnai jiems daromo priekaišto, kad meno kūrinyje neužčiuopia paties svarbiausiojo dalyko — jo „dvasios". Juk paprastas meninių priemonių ir kompozicijos elementų konstatavimas ir išvardijimas dar neatskleidžia ir nepateisina meninės jų reikšmės, estetinės jų prasmės. Iš tikrųjų meninės formos apibūdinimui dar nepakanka pastebėti vien tam tikrų ją lemiančių priemonių buvimo. Juk ir kitiems kultūrinės kūrybos produktams būdingos panašios, o kartais netgi tos pačios priemonės (pvz., technikos objektams, praktinei arba mokslinei kalbai). Pavyzdžiui, metras ir rimas vienodai panaudojami ir poezijos kūriniuose, ir gramatikos (ypač lotynų kalbos) taisyklėse. Bet vienu atveju tai meninė, o kitu — mnemotechnikos priemonė.

To dar maža. Netgi meno stichijos ribose viena ir ta pati priemonė gali turėti nevienodą reikšmę: pavyzdžiui, slavizmai rusų poezijoje iki Puškino reiškė kita, negu slavizmai, sutinkami Puškino kūriniuose; renesanso architektūros kolonos turi kitą reikšmę, negu baroko stiliaus statinių kolonos. Be to, nei atskira meninė priemonė, nei tam tikra jų visuma dar nesuteikia meno kūriniui vertės. Vienomis ir tomis pačiomis priemonėmis menininkas gali naudotis ir meistriškai, ir nemokšiškai, t. y. jų pagalba kurti ir gerus, ir prastus meno kūrinius.

Tai kas gi sąlygoja estetinę meno kūrinio faktorių arba elementų prasmę, jeigu jos nėra atskiruose faktoriuose ir elementuose? Atsakymas į šį klausimą išplaukia iš to meno kūriniams būdingo struktūrinio ir organinio vieningumo, apie kurį buvo kalbėta. Elementai ir faktoriai egzistuoja tiktai kūrinio visumoje ir tiktai jos ribose. Todėl estetinė jų

prasmė išplaukia iš jų santykio su kompozicijos visuma. Šis santykis yra priemonių santykis su tikslu; tačiau ne tokių, kurios įeina jo sudėtin kaip ištirpstančios dalys,— jos turi ne tiktai tarnybinę, bet ir savarankišką reikšmę. Šitoji *teleologinė* estetinio objekto struktūra ypač aiškiai pastebima, jeigu ji nagrinėjama kūrybos proceso požiūriu. Atskiri faktoriai arba elementai čia iškyla kaip ypatingi kūrybos būdai, kuriais įkūnijamas tam tikras meninis sumanymas. Tačiau kiekvieno tokio būdo reikšmė, aišku, gali būti turima galvoje ir nustatoma ne kaip kitaip, o *teleologiškai,* t. y. atsižvelgiant į didesnį ar mažesnį jo atitikimą bendram meniniam uždaviniui. Kitaip tariant, estetinei atskirų meninių faktorių arba būdų prasmei suprasti reikalingas tam tikras teleologiškai pagrįstas vertinimas. Ir šis vertinimas yra lygiareikšmis paprastam (kategoriškam) jų vertės pripažinimui, t. y. jis nėra uždaras ir besąlygiškas. Taigi didesniame ar mažesniame atskirų faktorių arba būdų atitikime meninio sumanymo visumai jau slypi palyginimo, gradacijos momentas, kuris ir duoda galimybę įvertinti santykinį teleologinės estetinio objekto struktūros tobulumą. Tokį vertinimą atlieka visų pirma patsai kūrėjas-menininkas. To ilgo ir kartais kankinančio darbo, kurį jis atlieka. ieškodamas galutinės formos savo kūriniui, tikslas yra nenutrūkstamas kūrinio tobulinimas, t. y. taisymas viso to, kas neatitinka pagrindinio meninio sumanymo sąlygų; kitaip tariant, tas darbas, tos kūrybinės menininko kančios pažymėtos teleologinio (lyginamojo) vertinimo ženklu. Pavyzdžiui, vieno sinonimo pakeitimas kitu poezijos kūrinyje arba vieno harmoningo perėjimo pasirinkimas, o kito atmetimas muzikinėje pjesėje nulemiamas ir pateisinamas tik aukštesniu jo teleologinio tobulumo laipsniu, t. y. tuo, kas sąlygoja estetinį jo pranašumą tuo konkrečiu atveju. Todėl šitą vertinimą neišvengiamai atlieka ne tiktai pats menininkas, bet daugiau ar mažiau sąmoningai ir ryškiai taip pat ir kiekvienas žmogus, estetiškai suvokiantis jo kūrinį. Tad, jeigu meno istorikas savo tyrinėjimuose visuomet privalo remtis betarpišku meniniu suvokimu, tai į jo refleksinės analizės uždavinį įeina ir šito *palyginamojo* vertinimo išryškinimas bei objektyvių jo pagrindų nustatymas.

Dar ryškiau ir reljefiškiau komparatyvinis minėto estetinio vertinimo pobūdis iškyla tais atvejais, kai meno istorija nuo atskirų meno kūrinių nagrinėjimo pereina prie jų gretinimo ištisomis grupėmis arba klasėmis teleologinės jų struktūros (t. y. santykinio estetinio jų tobulumo) požiūriu. Vidinės sąrangos (meninės kompozicijos ir pagrindinių faktorių) bendrumas vienarūšiuose meno kūriniuose visai natūraliai ir neišvengiamai veda prie tokio palyginamojo estetinio vertinimo.

Metodinėje meno istorijos ir jos problematikos raidoje šis palyginamasis vertinimas yra svarbus etapas. Tik jo dėka visu ryškumu iškyla specifiškai istorinis šio mokslo pobūdis. Kol jis apsiriboja vien tik meninių formų morfologija, tyrinėjimai sukasi bendrų schemų ir dirbtinių abstrakcijų sferoje. Ir tik tuomet, kai meno istorija ima nagrinėti atskirus meno kūrinius, šios schemos įkūnijamos, atgyja ir tampa realiais istoriniais reiškiniais. Tiktai ši konkreti medžiaga ir leidžia tyrinėtojui atskleisti tikrąją estetinę meno kūrinių pusę, t. y. meninį stilių, nes, kaip jau įsitikinome, estetinė atskirų meninės formos faktorių ir momentų prasmė aktualizuojama tik jungiant juos su kitais faktoriais ir momentais į tam tikrą kompozicinę visumą, t. y. vienomis ar kitomis konkrečiomis aplinkybėmis sprendžiant atitinkamą meninį uždavinį. Metodiškai šis perėjimas nuo morfologijos prie stilistikos (stiliaus nagrinėjimo) pasireiškia tuo, kad meno istoriko tyrinėjimai nustoja būti išimtinai analitinio pobūdžio. Analizė papildoma sinteze, kurios uždavinys — atskleisti tą aukščiausiąjį vieningumą, kuris visus estetinius faktorius riša į vieną kompozicinę visumą, iškylančią betarpiškame meniniame suvokime.

Ši sintezė ir pasižymi griežtai teleologiniu pobūdžiu, ir ją lydi tas palyginamasis estetinis vertinimas, apie kurį kalbėta anksčiau.

VI

Tačiau visa tai dar nepakankamai apibrėžia ir apibūdina meno istorijos uždavinį ir objektą. Jos, kaip istorinės disciplinos, svorio centras yra — kaip tai rodo ir palyginamasis vertinimas — ne *atskirų* meno kūrinių aiškinimas, o atskleidimas ištisų jų klasių ir grupių vidinio ryšio, kurio dėka visi jie priklauso kažkokiai aukštesnei juos aprėpiančiai visumai. Iš tikrųjų meno istorija nagrinėja kiekvieną meno kūrinį ne atsietai nuo kitų kūrinių, o kaip reiškinį tam tikroje epochoje viešpataujančios estetinės dvasios, kuri ir sukuria jai būdingą meninį stilių. Toji dvasia, arba, tiksliau, toji estetinės sąmonės kryptis, toli gražu nėra paprasta visų to laikotarpio meno kūrinių visuma, o reiškia kažką daugiau. Tai gyvoji potencija (ne tiktai kaip paprasta galimybė, bet ir kaip veiksminga galia ir jėga), gimdanti visus tam tikros epochos meno kūrinius ir išreiškianti juose visas savo vystymosi peripetijas, savo kilimą ir savo smukimą. Tai ir yra tikrasis meno istorijos objektas, ir šis objektas pačia savo esme išaustas iš vertinimo ir teleologinių momentų. Būdama tam tikra estetinės sąmonės kryptimi, ši potencija vertinimu išreiškia savo santykį su nepilnaverčiais meno kūriniais, o tam, kad ji pati būtų suprasta, reika-

lauja tokio pat vertinimo santykio ir savo atžvilgiu [2]. Tiesa, mokslinio tyrimo eigos požiūriu ji yra antrinis, išvestinis dalykas; juk ją sukuria meno istorija, pasiremdama turimais faktais, t. y. atskirais meno kūriniais ir jų palyginimu bei sugretinimu. Nepaisant to, tai savarankiškas, savitą realybę turintis objektas, kurio dalykinis vieningumas gali būti suvoktas tiktai betarpiškai įsigyvenant ir įsijaučiant į estetinį nagrinėjamos epochos stilių. Jo savitumas pasireiškia jau tuo, kad jis sukelia savitą estetinės sąmonės nusistatymą, skirtingą nuo to, kurio reikalauja atskiras meno kūrinys, suvokiamas kaip uždara visuma. Ir šis skirtumas sąlygojamas būtent tų vieno stiliaus meno kūrinių gretinimo ir palyginimo aktų, kuriuos atlieka meno istoriko refleksija. Ne vienas ir tas pats, ar Getės „Faustą" arba Puškino „Eugenijų Oneginą" mes nagrinėjame kaip savarankiškus meno kūrinius, ar kaip tam tikros epochos bei estetinių jos ieškojimų produktą. Aišku, ir paprastam meniniam „Fausto" ar „Eugenijaus Onegino" suvokimui būtinos tam tikros žinios apie epochą ir jos stilių. Tačiau šiuo atveju tos žinios atlieka tiktai pagalbinį vaidmenį, jos yra tas neutralus fonas, kuris padeda pilnai aktualizuoti meninį pergyvenimą.

Meno istorijoje estetinė perspektyva radikaliai keičiasi. Į pirmą planą — kaip gyva kūrybinė potencija — iškyla būtent šis fonas; o atskiri meno kūriniai nagrinėjami tik santykyje su juo, t. y. kaip daugiau ar mažiau tobulas ir tipiškas jo pasireiškimas [3]. Šių dviejų estetinės sąmonės nusistatymų skirtingumas kartais visiškai akivaizdžiai pasireiškia kaip juos atitinkančių estetinių vertinimų nesutapimas. Tai rodo kad ir toks pavyzdys.

Vienas svarbiausiųjų prasmės momentų, lemiančių estetinę kontempliaciją,— tai meno kūrinyje atsiskleidžianti kūrybos laisvė. Šitoji laisvė, kaip teisingai pastebėjo dar E. Kantas ir F. Šelingas, čia savitu būdu derinasi su meninės kompozicijos vidiniu dėsningumu ir būtinumu. Ten, kur nėra šios, su niekuo nepalyginamos laisvės ir būtinumo sandraugos bei sutapimo, nėra ir meno. Kur nėra būtinumo, ten negali būti ir savyje išbaigtos kompozicijos vieningumo. Kur nėra laisvės, ten kūrybos vietą užima paprasta mechanika. Todėl už meno ribų pasilieka tiek visi chaotiški, sauvališki, tiek ir visi absoliučiai vienareikšmiškai būtini bei mechaniški kūriniai [4]. Betarpiškas šios kūrybos laisvės suvokimas meninėje kontempliacijoje remiasi, kaip nurodė B. Christijansenas, vadinamaisiais diferencialiniais pojūčiais, t. y. tuo, kad suvokiamas meno kūrinių savitumas, būdų ir priemonių, kuriomis menininkas pasiekia kompozicijos vieningumą, neįprastumas, o kartu ir jėga (reljefingumas) arba vidinė įtampa ir susikaupimas. Šie diferencialiniai pojūčiai

kuria estetinį objektą ne visada vienodu laipsniu ir vienodu mastu. Kada estetinės sąmonės nusistatymas orientuojasi į atskirą meno kūrinį kaip į savyje uždarą visumą, diferencialinių pojūčių vaidmuo kur kas kuklesnis ir ribotesnis, negu tuo atveju, kai estetinė kontempliacija nukreipta į ištisos epochos meninę potenciją, kuri pažįstama tiktai vienarūšių kūrinių grupės sugretinimo ir palyginimo keliu. Pastaruoju atveju vienos ir tos pačios meninės priemonės pasikartojimas visoje šioje kūrinių grupėje gali sukelti neigiamą diferencialinį pojūtį, t. y. įspūdį, jog ta meninė priemonė panaudojama grynai mechaniškai, tuo tarpu, kai tie patys kūriniai, nagrinėjami, nepalyginant vieno su kitu, atrodo tikrai meniški, laisvos kūrybos pagimdyti. Taigi meno kūrinių vertinimo nevienodumą šiuo atveju sąlygoja minėtas estetinės sąmonės nusistatymo skirtumas. Iš to išplaukia, pavyzdžiui, neigiamas baroko laikų požiūris į griežtą renesanso laikų architektūros formų ritmingumą ir simetriškumą arba *enjambement*, kurį prancūzų romantikai įnešė į aleksandrinį dvieilį vietoje griežto sintaksinių ir ritminių vienetų sutapimo savo pirmtakų klasikų kūryboje. Iš esmės taip paaiškinamas ir nevienodas vėlyvosios graikų skulptūros ir romėnų pamėgdžiojimų (kopijų) vertinimas J. Vinkelmano epochoje ir mūsų laikais, kai jau yra galimybės palyginti juos su daug ankstesniais klestėjimo epochos kūriniais. Netiesioginiu nurodyto skirtumo (dvejopo estetinės sąmonės nusistatymo) atspindžiu yra tas radikalus meno kūrinio vertinimo pasikeitimas, kai paaiškėja, ar jis originalus, ar tik paprasta kopija (nesavarankiškas pamėgdžiojimas). Šis skirtumas taip pat paaiškina ir tą esminį meninių priemonių pervertinimą iš naujo ir pakeitimą, būdingą kiekvienam laikotarpiui, kai nuo seno, baigiančio savo dienas stiliaus pereinama prie naujo, jį pakeičiančio. Todėl aišku, kad meno istorikas betarpišku santykiu su meno kūriniais yra artimesnis kuriančiajam menininkui, negu suvokiančiajam stebėtojui. Laisvos kūrybos momentas menininko ir meno istoriko suvokime turi didesnę reikšmę, negu paprasto stebėtojo suvokime.

VII

Betgi grįškime prie pagrindinio mūsų tyrinėjimo klausimo. Ligšioliniai samprotavimai turėjo parodyti ir paaiškinti, kodėl vidinės raidos kelyje meno istorija nuo besąlyginio vertinimo neišvengiamai pereina prie palyginamojo, komparatyvinio vertinimo. Šito perėjimo gyvybingumas ir natūralumas dar akivaizdžiau pastebimas, pakreipus klausimą kiek kitaip.

Meninės kompozicijos struktūrą lemiančios priemonės pirmiausia priklauso nuo tos jutiminės medžiagos, kuria tam tikras menas operuoja. O jutiminėje medžiagoje visada glūdi tam tikras įvairumas aspektų arba ypatybių, kurios iš menininko laukia estetinės apdailos ir įforminimo. (Pvz., žodyje: jo prasminis aspektas, emocinis pobūdis, sintaksinė ir ritminė sąranga, eufonija ir t. t.). Tai, ką įprasta vadinti meninės formos turtingumu ir turiningumu, sąlygojama, kiek būtent ji panaudoja, t. y. estetiškai perpavidalina, visas dorojamoje medžiagoje slypinčias galimybes. Todėl šita aplinkybė ir yra lemiamas momentas, nustatant formos estetinę vertę. O kadangi formos pilnumas ir turiningumas turi tam tikras gradacijas, t. y. laipsnio skirtumus, tai vertinimas tokiais atvejais neišvengiamai turės palyginamąjį bei santykinį pobūdį. Žinoma, ir šiuo atveju vertinimas turi būti teleologiškai pateisintas, t. y. vadovautis meniniu sumanymu, nes tik nuo sumanymo pobūdžio priklauso galimybė ar būtinumas estetiniais tikslais panaudoti vieną ar kitą dorojamos medžiagos savybę. Tuo tarpu toks panaudojimas toli gražu ne visada bus stilistinis menininko uždavinys. Kartais jau pati stiliaus esmė a priori neleidžia estetiškai aktualizuoti vienos ar kitos galimybės ir sąmoningai reikalauja nuo jos atsisakyti (pvz., spalvų vengimas piešinyje ar graviūroje, instrumentavimo — abstrakčioje muzikoje ir t. t.). Tokiais atvejais, remiantis teleologine stiliaus (meninio sumanymo) struktūra, tenka nuspręsti, kas būtent čia yra: estetiškai pagrįsta abstrakcija ar paprastas meninis bejėgiškumas ir nemokšiškumas.

Dabar susumuokime tai, kas jau aptarta. Mes įsitikinome, kad tiktai toji meninio kūrinio analizė, kuri neapsiriboja paprastu lemiančių jo faktorių ir elementų konstatavimu, o paaiškina jų reikšmę visumai — tiek kiekvieno atskiro elemento ir faktoriaus, tiek ir visų drauge paimtų,— gali būti pavadinta estetine analize tikrąja šio žodžio prasme ir gali būti meno stiliaus mokslinio nagrinėjimo pagrindas. Tokia analizė, kaip pastebėjome, neišvengiamai turi vertinimo pobūdį: jos išeities taškas — besąlyginis vertinimas, jos rezultatas — palyginamasis, santykinis vertinimas. Ir vienas, ir kitas vertinimo būdas išplaukia iš pačios estetinio objekto prigimties, t. y. iš teleologinės struktūros tiek atskiro meno kūrinio, tiek ir stiliaus, kaip visumos, kuris nagrinėjamas kaip tam tikra meninė potencija. Suprasti šią teleologinę struktūrą, įsisąmoninti jos estetinę prasmę — ir reiškia ne ką kita, kaip suprasti ir įvertinti, koks yra meninių priemonių ir jomis įkūnijamo sumanymo atitikimas, kokiu laipsniu panaudotos visos jutiminėje medžiagoje slypinčios estetinės galimybės, kokie konstruktyvūs faktoriai turi lemiamą reikšmę, t. y. atlieka dominantės vaidmenį, ir pagaliau kokiu laipsniu pats sumanymas

įkūnijamas tam tikro meno ribose — klausimas be galo svarbus dviejų nevienarūšių menų suplakimo ir vieno meno būdų bei metodų įsibrovimo į kitą meną atvejais (pvz., G. Lesingo „Laokoono" keliama tapybos ir poezijos santykio problema ir pan.).

Vadovaudamasi šiuo vertinimo momentu, glūdinčiu pačioje estetinės analizės esmėje, meno istorija gali atskleisti progresyvią arba regresyvią vienos ar kitos meninės tendencijos raidą, konstatuoti tiek atskiro menininko, tiek ištisos epochos stiliaus suklestėjimą ar smukimą, ir pagaliau, vadovaudamasi visų šių tyrinėjimų rezultatais, ji gali gretinti įvairių laikų, tautų ir kultūros epochų meno pasiekimus palyginamojo estetinio vertinimo požiūriu. Tik būtina nepamiršti, kad tokiais atvejais šis vertinimas betarpiškai nukreiptas ne į meno kūrinį kaip visumą; pirmiausia jis liečia atskirus estetinius faktorius bei jų vaidmenį kompozicijos sąrangoje ir jų atitikimą pagrindiniam meniniam sumanymui. Todėl gretinimas ir palyginamasis vertinimas taikytinas tik vienokios meninės reikšmės faktoriams vienarūšiuose pagal sumanymą kūriniuose. Ir tiktai sumuodamas daugelio tokių dalinių gretinimų ir vertinimų rezultatus, meno istorikas apibūdina viso kūrinio ar kūrinių, priklausančių vienam menininkui, vienai mokyklai, vienai epochai ir t. t., visumos sąlyginę estetinę vertę. Tačiau tokio pobūdžio vertinimas visuomet bus jau antrinis, ištarpininkautas, išvestinis ir neišvengiamai turės remtis pirminiu, betarpišku vertinimu, susijusiu su tuo ar kitu atskiru meniniu faktoriumi. Pavyzdžiui, klausimas, kas didesnis menininkas — Puškinas ar Tolstojus, tokia bendra forma neturi tikslios mokslinės prasmės, nes tiek pačios šių dviejų menininkų kūrybos sritys, tiek ir jų meninės kryptys yra pernelyg skirtingos ir todėl jų negalima vertinti palyginimo keliu. Priešingai, visai prasmingas ir moksliškai teisėtas galėtų būti klausimas, kas didesnis poetas-lyrikas — Puškinas ar Lermontovas, jeigu tiktai tiksliai nurodysime, kokių estetinių faktorių gretinimu turi būti pagrįstas palyginamasis vertinimas: eilėraščio muzikalumo, jo ritminės ir sintaksinės sąrangos, kalbos raiškumo ar pagaliau visų šių momentų drauge ir t. t., ir t. t. Taip pat ir plastinių menų srityje palyginimo būdu galima vertinti tik vieno ir to paties tipo menininkus bei meno mokyklas, t. y. tuos, kurie savo kūryba sprendžia vienodus estetinius uždavinius, pavyzdžiui, piešėjus, koloristus. Be to, visgi būtina turėti galvoje ir tą vadovaujančio faktoriaus (dominantės) reikšmę, kurią vienas ar kitas menininkas jam teikia meninės kompozicijos visumoje, pavyzdžiui, ar piešinys arba koloritas skirtas tiktai „formaliajam" grožiui, ar jo tikslas yra visų pirma išraiškingumas, emocinio įspūdžio jėga.

Visais šiais atvejais palyginamojo vertinimo kriterijų turi lemti meninis nagrinėjamos epochos stilius. O tai reiškia: kriterijus turi būti vidinis, bet ne išorinis. Vertinimas neapsiriboja (kaip pvz., matavimas) paprastu konstatavimu, kas didesnis ar mažesnis, geresnis ar blogesnis,— jis betarpiškai išplaukia iš gyvos estetinės sąmonės dinamikos, kuri negali nekelti sau konkrečių meninių uždavinių ir nesiekti tobuliausio jų išsprendimo. Tam, kuris šią mintį suprato ir visapusiškai apsvarstė, ne tik palyginamojo vertinimo galimybė, bet ir jo būtinumas stilistiniuose meno istoriko tyrinėjimuose nekelia abejonių. Iš tikrųjų, ką gi reiškia meno raida, apie kurią kalba kruopštus tyrinėtojas, jeigu ne progresą ar regresą, sprendžiant vienos ar kitos epochos keliamus meno uždavinius, atskleidžiant visas tam tikrame stiliuje glūdinčias estetikos potencijas, organiškai taikant menines priemones kompoziciniam sumanymui, o — stiliaus keitimosi metu — jeigu ne naujų meninių uždavinių ir naujų jų sprendimo būdų iškilimą, t. y. visa tai, ką sukelia meninio skonio pasikeitimas, pasireiškiantis intereso susilpnėjimu ir atbukimu vieniems meniniams momentams ir imlumo paaštrėjimu bei padidėjimu kitiems. Ir kaipgi meno kūryboje susekti tą naujovę ir originalumą, kuriuos meno istorikas taip įdėmiai seka, jeigu ne sugretinant nagrinėjamą menininką (arba stilių) su visais jo pirmtakais arba amžininkais? Ir dar: kaip kitaip apibūdinti estetinę originalumo reikšmę, jeigu ne palyginant ir vertinant tas menines priemones, kuriose jis objektyviai įsikūnija [5]. Žodžiu, nuo palyginamojo vertinimo neatsiejamos visos tos meno istorijos problemos, kurios liečia pagrindinio jos objekto — meninio stiliaus — tyrinėjimą.

Dabar, kai mes, atrodo, išsiaiškinome vertinamąjį stilistinės analizės pobūdį meno istorijoje, galime suprasti vieną šios disciplinos ypatybę, kuri dažnai skamba kaip priekaištas ir laikoma mokslinio griežtumo ir tikslumo stoka. Jeigu pats meninio suvokimo ir supratimo aktas yra ne tiktai mokslinės analizės išeities taškas, bet ir nulemia tolesnę jos kryptį bei raidą, tai, aišku, analizės įtikinamumas ir suprantamumas priklausys nuo to, ar ją atliekantis tyrinėtojas sugebės nurodyti teisingą kelią nagrinėjamam meno kūriniui arba stiliui suprasti. Betgi meninį efektą galima pasiekti tiktai meninėmis priemonėmis. Štai kodėl geriausi meno istorikai yra būtent tie, kurie ne paprasti archeologai, o tikri meno vertintojai, savo stilistinėse charakteristikose ir meno kūrinių aprašymuose nejučiomis tampantys poetais (kaip, pvz., H. Velflinas darbuose „Klasikinis menas" bei „Renesansas ir barokas"). Tai ne pramoga, kurios jie griebiasi, norėdami nors iš dalies atsipalaiduoti nuo slegiančios mokslinio mąstymo disciplinos. Ne, tai neišvengiama metodologinė

priemonė, kuria tyrinėtojas naudojasi, nerasdamas kitų būdų mokslinei analizei nukreipti reikiama vaga. Tiktai poetinis žodis kongenialus tam betarpiškam įspūdžiui, kurį sukelia meno kūrinys, kad ir kokiai meno rūšiai jis priklausytų.

VIII

Tačiau, jeigu poetinių vaizdavimo ir aprašymo priemonių panaudojimas yra sąlygojamas meno istoriko įsipareigojimų paties meno atžvilgiu, tai ne mažiau rimti jo įsipareigojimai mokslo atžvilgiu. Šiaip ar taip, jo tyrinėjimas negali apsiriboti vaizdingu aprašymu, nes kitaip jis netektų savo mokslinės, metodinės reikšmės. Tam, kad meno kūrinio arba stiliaus analizė būtų išbaigta, visas objektyvus meninio suvokimo turinys (t. y. visa, ką stengiasi išreikšti poetinė charakteristika) turi būti išverstas į jam adekvačių, tikslių mokslinių sąvokų kalbą. O kas yra tos sąvokos? Aišku, jog tai ne tiktai teorinės sąvokos (pvz., loginės arba psichologinės),— kitu atveju jos negalėtų užfiksuoti kaip tik paties svarbiausiojo dalyko meniniame suvokime — jo vertybinės prigimties. Vadinasi, tai turi būti estetinės sąvokos, t. y. sąvokos, žyminčios estetines vertybes ir momentus. O jeigu taip, tai esminis meno istorijos ir estetikos ryšys tampa akivaizdus. Stilistinė meno kūrinio analizė galima tik remiantis tomis estetinėmis sąvokomis, kategorijomis ir principais, kuriuos nustato estetika, kaip estetinių vertybių ir apsprendžiančių šias vertybes faktorių bei būtinų jų tarpusavio santykių mokslas. Šia prasme meno istorija turi būti kažkas panašaus į taikomąją, konkrečiąją estetiką [6]. Tik tokiu atveju meno istorija sugebės atsiriboti nuo archeologijos arba dvasinės ir materialinės kultūros istorijos apskritai ir tapti meninių formų bei stilių raidos istorija tikrąja to žodžio prasme. Juk stiliaus analizę dabar visi pripažįsta pagrindiniu meno istorijos uždaviniu. Tačiau tiktai stiliaus pagrindimas estetikos kategorijomis gali išryškinti pačios stiliaus problemos savarankiškumą ir pateisinti jos vidinį vieningumą.

Betgi paprastai prieš tokią meno istorijos orientaciją į estetiką iškeliamas vienas rimtas argumentas: estetika, sakoma,— mokslas, ligi šiol tiek nedaug tepažengęs ir taip stingantis objektyvaus turinio, kad rėmimasis ja ne tik nepalengvins ir nepastums į priekį istoriko darbo, o, priešingai, neišvengiamai jį kliudys ir komplikuos, įnešdamas tokius momentus, kurie yra ginčytini ir moksliškai mažai pagrįsti. Tad ar ne geriau tokiu atveju meno istorijai išlaikyti status quo, t. y. pasilikti gry-

nai empirišku, aprašomuoju mokslu, kuris apsiriboja paprastu objektyviame meno kūrinių turinyje sutinkamų dalykų konstatavimu, susilaikydamas nuo bet kokių filosofinių-estetinių aiškinimų ir samprotavimų?

Tačiau šis argumentas rodo tik tai, kad meno istorikai dar nepasiekė pakankamai aiškaus metodinio savo uždavinių įsisąmoninimo, kad jie nesuvokia tos neaiškios padėties, į kurią yra pakliuvę, ir todėl nepastebi, kokios neišvystytos ir neišryškintos tos pagrindinės sąvokos, kuriomis jie priversti remtis konkrečiame savo darbe. Iš tikrųjų reikia tik atidžiau apžvelgti metodologinį meno istorijos inventorių, ir tuoj pat išryškėja, kad pačios pagrindinės sąvokos, kuriomis ji operuoja, yra neabejotinai estetinės sąvokos (pvz., kompozicija, stilius, ritmas ir pan.). Minėtose sąvokose slypi tam tikra įvairumo vienovė, tam tikra tarpusavyje susijusių elementų sintezė ir darnumas, bet šita vienovė ir šita sintezė — ypatingo pobūdžio: jų negalima išsamiai apibūdinti teoriniais požymiais; tikrąją jų prasmę atskleidžia tiktai betarpiškas meninis suvokimas. O jeigu meno istorikai tvirtina, kad jie puikiai išsiverčia be šių sąvokų estetinės prasmės atskleidimo, laikydamiesi tik teorinio „objektyviai" nustatomo jų turinio, tai yra ne kas kita, kaip savęs apgaudinėjimas, kuris visų pirma rimtai kliudo metodiškai meno istorijos plėtotei. Iš tikrųjų, meno istorikas savo darbe arba apsiriboja vien morfologiniu meno kūrinių aprašymu ir nepasiekia paties svarbiausiojo meno istorijos objekto — stilistinės analizės, arba jis nesąmoningai vartoja estetines sąvokas (pagal analogiją su grynai teorinėmis sąvokomis), mokslinei refleksijai neišaiškinus ir neužfiksavus specifiškai estetinės jų ypatybės, kuri nulemia stiliaus esmę. Kitaip tariant, jis šiomis sąvokomis naudojasi griežtai moksliniu požiūriu — neteisėtai. Tiesa, ir pati estetika kol kas dar labai tolima iki fenomenologinės analizės ir pagrindinių estetinių sąvokų nustatymo, bet šį uždavinį ji atliks tik glaudžiai bendradarbiaudama su meno istorija, kuri viena tik ir tegali pateikti estetikai konkrečią medžiagą, būtiną savitai estetinių vertybių prigimčiai išryškinti.

Taip pat ir meno istorikui sąjunga su estetika žada nemaža naudos. Ji visam laikui atpalaiduos jį nuo būtinybės naudotis tomis namudinėmis, moksliškai nepagrįstomis estetinėmis teorijomis, kuriomis jis ligi šiol vertėsi ir kurios gerokai temdo metodinius meno istorijos pagrindus.

IX

Tačiau meno istorijos pagrindimas estetika metodiškai dar neišsemia vertinimo, susijusio su meno kūrinių suvokimu ir supratimu, klausimo. Visos mūsų apsvarstytos vertinimo rūšys liečia vien tik estetinį objektą, tai, ką paprastai vadiname menine forma. Tuo tarpu meno kūriniuose mes vertiname ne vien tik gryną formą; vertinimas taip pat gali būti taikomas ir toms prasmėms bei vertybėms, kurios būdingos dorojamajai medžiagai. nepriklausomai nuo meninės formos. Taip, pavyzdžiui, visos pasakojamojo ir vaizduojamojo (dalykinio) meno rūšys reikalauja dėmesio ir tam, ką išreiškia joms būdinga forma, t. y. ką įprasta laikyti meno kūrinio prasme ar turiniu. Kitaip tariant, suvokiančiojo dėmesys natūraliai ir neišvengiamai nukrypsta į tuos kultūros reiškinius ir juose įkūnytas vertybes (moralines, religines, visuomenines ir pan.), kurios teikė meno kūriniui medžiagą, padiktavo jo temą arba siužetą. Net svarstydami nedalykinio meno (pvz., muzikos) kūrinius, mes kalbame apie jų gilumą, apie emocinio jų turinio reikšmingumą. Ir nors šis materialinis momentas (turinio momentas) ir yra aprėpiamas formos, nors kūrybinė menininko veikla jį paverčia formaliu aukštesnės rūšies pradu, vis tiek jis negali būti vertinamas tiktai iš formaliosios pusės ir reikalauja kito požiūrio, t. y. materialaus turinio vertinimo. Šis reikalavimas ir iškelia klausimą, ką vienas ar kitas dailininkas arba stilius įnešė į žmonijos kultūros lobyną arba kiek tyrinėjamos epochos menas sugebėjo išreikšti pagrindines savo laiko vertybes ir esminius dvasinius siekimus. Atsakyme į šį klausimą ir glūdės to ar kito kūrinio arba stiliaus turinio reikšmingumo, o taip pat jo istorinės įtakos gilumo ir platumo vertinimas. Toksai vertinimas, kaip matėme, nėra estetinis vertinimas tikrąja to žodžio prasme. Jis yra greičiau bendrakultūrinio pobūdžio, nes turi galvoje meno ir jo kūrinių reikšmę kultūros visumai. Vis dėlto jis nepasilieka už meninio suvokimo ir supratimo ribų, o tam tikru savitu būdu į juos įsijungia. Tai paaiškinama ypatinga estetinio objekto struktūra. Jis neegzistuoja pats savaime, o visuomet numato tam tikrą kitos rūšies dalykiškumą, iš kurio jis kyla. Be to, šis ikiestetinis dalykinis pagrindas nepasilieka už estetinio objekto ribų, nors ir nėra pastarojo visiškai absorbuojamas. Jis išsaugo savo prigimtį, tarsi persišviesdamas pro jį įkūnijančią meninę formą. Todėl beveik kiekvienas meno kūrinys turi sukaupęs ne tik estetinių, bet ir kitų — neestetinių — vertybių (moralinių, pažintinių ir pan.) ir kaip toks turi būti atitinkamai vertinamas. Tačiau šis neestetinis vertinimas nėra savarankiškas,— kitaip jis neįeitų į meninio suvokimo sudėtį,— o yra susijęs su estetiniu vertinimu ir ga-

limas jo dėka. Kitais žodžiais, meno kūrinys ne tiktai įkūnija grožį (estetines vertybes),— jis taip pat grožyje išreiškia, arba — Platono žodžiais tariant — pats gimdo kitas neestetines vertybes. Metodiniu požiūriu tai reiškia: neestetinis vertinimas būtinai remiasi formaliu estetiniu vertinimu; kitaip vertinimas netektų vidinio pateisinimo, t. y. nebūtų vertinimas *meno* kūrinio, taigi nebūtų organiškai susijęs su betarpišku meniniu suvokimu.

Minėtoje struktūrinėje meninio suvokimo ypatybėje, kurios dėka jis apima ir neestetinį vertinimą, slypi veiksminga tos (organinės) gyvenimo jėgos galia, kuri meną jungia su visomis kitomis kultūros sritimis. Šitas ryšys menui, aišku, nėra atsitiktinis ir nesvarbus, nes jis nulemia jo vaidmenį ir reikšmę kultūrai, kaip visumai. Kaip vieningos kultūrinės visumos pasireiškimas, menas gali būti vertinamas tik jame atsiskleidžiančio dvasinio turinio požiūriu, meninėje formoje įkūnytų kultūrinių vertybių požiūriu. Ne tik bendroji estetika, bet ir atskirų meno rūšių estetika neišvengiamai turi iškelti tokią problemą. Tačiau mokslinės metodologijos požiūriu — tai galutinė, ribinė problema, kuri kyla tada, kai keliamas kultūrinės kūrybos vieningumo klausimas, klausimas tos bendros dirvos, kurioje tarpsta visas kultūros jėgų ir vertybių įvairumas. Todėl, norint teisingai ją suprasti, reikia, kad pirmiausia būtų atskleista ir tvirtai nustatyta savita ir savarankiška meno prigimtis. Kitaip estetika, o kartu su ja ir meno istorija vėl pasiduos tam lemtingam suklydimui, kuris ilgą laiką jos veiklą darė bevaisę ir neproduktyvią. Tas suklydimas — tai meno esmės ir meno reikšmės kultūrai klausimų suplakimas.

X

Pagrindinis mūsų tyrinėjimo uždavinys dabar jau atliktas. Mes išsiaiškinome, kokia prasme estetinis vertinimas yra neatskiriamas stilistinės meno kūrinių analizės faktorius ir kaip šis meno istorikui privalomas vertybinis požiūris į nagrinėjamąjį objektą gali būti moksliškai pateisintas ir pagrįstas tiktai remiantis estetika. Mūsų nubrėžta meno istorijos ir estetikos sąjunga, aišku, yra ne daugiau kaip programa, kuri dar turi būti įvykdyta. Ir tiktai ėmus konkrečiai ją vykdyti, gali išryškėti visi joje slypintys sunkumai ir komplikacijos. Tačiau kai kuriuos tokius sunkumus galima numatyti iš anksto: tokiu schematišku pavidalu, kokiu mes apmetėme savo programos metmenis, ji, aišku, neturi vienareikšmio apibrėžtumo ir lengvai gali būti neteisingai aiškinama. Kiek tai įmanoma, pamėginkime užbėgti už akių tokiems aiškinimams. Pavyzdžiui,

negalima tylomis apeiti tuos būkštavimus, kuriuos vertinimo metodas estetikoje paprastai kelia meno istorikams: esą, šio metodo taikymas stilistinei analizei tolygus pripažinimui, kad estetika nustato meninį skonį, kad ji gali beapeliaciškai spręsti, kas gražu ir kas ne, apibrėžti visai meno kūrybai privalomas, ją reguliuojančias normas. Toks estetikos ir su ja susijusio vertinimo supratimas, aišku, yra visiškai klaidingas; tačiau jo laikymas nepagrįstu nė kiek negriauna mūsų tyrinėjimo išvadų. Juk estetika — kaip ją supranta šiuolaikinė filosofija — nesukuria nei meninio patyrimo, nei jame slypinčio estetinio vertinimo, o kaip tam tikrus faktinius duomenis numato ir vieną, ir kitą. Jos problema yra tiktai atskleisti ir sąvokų kalba užfiksuoti tai, kas šiame patyrime glūdi ir kas sudaro jo būtinus konstitutyvinius pradus. Bendro kanono, privalomo tiek visai meno kūrybai, tiek ir kiekvienam atskiram kūriniui, estetika nustatyti negali, pagaliau tai ir nėra jos uždavinys.

Kaip išbaigta savarankiška visuma, kiekvienas meno kūrinys yra autonomiškas ir tarsi turi nuosavą, tik jam vienam būdingą individualų dėsnį, kuris teikia jam kažkokį ypatingą, vidinį būtinumą ir sulydo į visumą visus jį sudarančius struktūrinius elementus. Todėl vieningo, universalaus grožio idealo, kurį garbino XVIII amžius, apskritai nėra. Estetinių idealų yra tiek, kiek yra meno epochų ir stilių. Tačiau pripažinti, kad patys skirtingiausieji meno siekimai estetiniu požiūriu yra vienodai teisėti, toli gražu nereiškia bet kokio objektyvaus estetinio kriterijaus apskritai neigimo ir skelbimo kraštutinio reliatyvizmo, teigiančio, kad grožis — santykinis dalykas ir kiekvieno konkretaus jo pasireiškimo reikšmė ir galia priklauso tik nuo tam tikros epochos ir nuo tam tikro meninio skonio. Nuosekliai laikantis šio požiūrio, neišvengiamai tektų atsisakyti bet kokio palyginamojo vertinimo. Juk tokiu atveju meno kūrinys gali būti suvokiamas ir vertinamas tik kaip absoliučiai uždaras ir nepakartojamas savo individualumu, ir todėl jis su nieku nesugretinamas ir nepalyginamas. Jeigu sutiksime su šia išvada, tai, aišku, ir su meniniu suvokimu susijęs besąlyginis vertinimas bus visiškai iracionalus faktas, kurio negalima tirti moksliškai [7]. Kitais žodžiais, tokiu atveju meno istorija, kaip mokslas, taptų neįmanoma. Tačiau šios kraštutinio skepticizmo pagundos mokslinei minčiai ne taip jau pavojingos, kaip tat gali atrodyti iš pirmo žvilgsnio. Skepticizmas ne tiktai nevaisingas,— jis taip pat nesuderinamas su mokslinio patyrimo duomenimis.

Meno istorija, nepaisant visų jos netobulumų, yra ne iliuzija, o neginčijamas faktas, kuris savo moksliniam pagrindimui tiktai reikalauja jį lemiančių sąlygų išsiaiškinimo. Šias sąlygas mes jau nurodėme. Meninis suvokimas, aišku, negali betarpiškai tapti moksliniu pažinimu: pasta-

rojo atžvilgiu jis visuomet lieka transcendentinis. Bet jo turinys, kaip mateme, gali būti išverstas į mokslinių sąvokų kalbą. Kadangi originalas bet kokio vertimo atveju šiek tiek pakeičiamas, tai tokį pakeitimą patiria ir meninis suvokimas, tapęs mokslinės minties refleksijos objektu. Lūždamas joje, kaip saulės spindulys lūžta prizmėje, jis suskyla į struktūrinius elementus. Taigi mokslinio tyrinėjimo uždavinys — ne tiktai aprašyti šiuos elementus, bet ir nustatyti vidinį jų ryšį kaip meninės kompozicijos vieningumo priežastį. Šis ryšys, taip pat kaip ir jo apsprendžiami momentai, turi, kaip įsitikinome, teleologinį pobūdį. Todėl ir stilistinė analizė savo esme yra intencionali, ji neišvengiamai nukreipta į meninės kompozicijos visumą, nors niekuomet iki galo jos savyje nerealizuoja. Tokiu būdu meninio suvokimo vientisumas yra ne tik stilistinio tyrinėjimo išeities taškas, bet ir jo baigtis (tai, ką jis privalo atkurti), be to, abu šie ribiniai taškai yra jau už mokslinės refleksijos ribų. Taip išplaukia viena, ypač svarbi išvada apie meno istorijos objektą. Vidiniu (imanentiniu) mokslinės refleksijos objektu, t. y. objektu, kurį ji ne tik turi galvoje, bet kuriame faktiškai egzistuoja, yra ne meno kūrinys kaip išbaigta visuma, o atskiri kompozicijos elementai ir juos apsprendžiantis vidinis (teleologinis) kryptingumas visumos atžvilgiu (santykis su visuma). Tarpusavyje gretindama ir palygindama šiuos objektyvius duomenis, meno istorija išryškina bendrą tiek struktūrinių faktorių, tiek ir jiems būdingų teleologinių tendencijų pobūdį ir tokiu keliu atkuria tą estetinę potenciją, kuri apsprendžia atskirų meno kūrinių stilių. Todėl tikrasis meno istorijos objektas yra ne kas kita, kaip tam tikras *santykis* tarp estetinės potencijos ir atskirų meno kūrinių, kurie nagrinėjami pirmosios (t. y. potencijos) įkūnijimo pastaruosiuose (t. y. kūriniuose) požiūriu. Ir svarbu, kad visiškas potencijos ir jos konkrečios aktualizacijos sutapimas neįmanomas. Kad ir kaip siaurai mes suprastume potencijos sąvoką,— būtų tai ne ištisos epochos, o atskiro menininko ar netgi vieno kurio jo kūrybos periodo potencija,— ji visuomet bus reliatyviai bendra ir jos įsikūnijimas galės būti gana įvairus. Bet juk kitaip ir būti negali; nes tik toks meno istorijos objekto supratimas, kuris individualius meno reiškinius reikalauja nagrinėti jų santykyje su kažkuo bendru, ir daro galimą pačią šią discipliną kaip mokslą, o drauge ir su ja susijusį palyginamąjį estetinį vertinimą. Jeigu nebūtų estetinės potencijos sąvokos, kurios atžvilgiu mes nagrinėjame atskirus meno kūrinius,— nebūtų ir to jiems visiems bendro vardiklio, kuris daro galimą jų palyginamąjį vertinimą ir kuris sąlygoja mokslinį to vertinimo objektyvumą. Juk vertinimo kriterijai betarpiškai išplaukia iš estetinę potenciją apibūdinančių kūrybinių tendencijų. Kaip pavyzdį nurodysime tas

tendencijas, kurios turi ypač svarbią reikšmę. Kai kurios iš jų tokios bendros, kad vienodai svarbios visoms meno kūrybos sritims. Toks, pavyzdžiui, visoms meno rūšims būdingas siekimas visiškai ištirpdyti meninėje formoje dorojamąją jutiminę medžiagą, t. y. estetiškai panaudoti visas jai būdingas puses ir ypatybes. Kiekviename mene ši tendencija, aišku, įgyja vienokį ar kitokį individualizuotą pavidalą ir tokiu būdu ne tik nurodo atitinkamam menui pozityvias jo galimybes, bet ir nustato jam tam tikras ribas, kurių jis negali peržengti.

Ne mažiau už dorojamos jutiminės medžiagos struktūrą meno kūrybai bei jos tendencijoms yra svarbios tos sąlygos, kurios susijusios su meninio suvokimo prigimtimi. Šios sąlygos išplaukia iš suvokiančiojo subjekto, ir todėl įprastine prasme jas galima pavadinti subjektyviomis, psichologinėmis. Tačiau fenomenologiškai, estetinio objekto realumo požiūriu, jos ne mažiau objektyvios, negu sąlygos, glūdinčios jutiminėje dorojamosios medžiagos prigimtyje. Tokia yra visų pirma ta jau nurodyta meninio suvokimo ypatybė, kad visuomet vienas kuris kompozicijos faktorius turi lemiamą reikšmę ir atlieka vienijančios (organizuojančios) dominantės vaidmenį. Bet ši dominantė konkrečiu jos realizacijos atveju toli gražu nevienareikšmė sąvoka. Kompoziciniai meno kūrinio faktoriai tokie nevienalyčiai savo pobūdžiu ir reikšme, o jų savarankiškumo arba tarpusavio priklausomybės laipsniai tokie skirtingi, kad ne visi jie vienodai ir viena prasme gali tapti dominantėmis. Todėl estetinę vertę turi ne kiekviena tos ar kitos dominantės sujungtų kompozicinių elementų sintezė, o tik ta, kuri, ypatingu būdu išryškindama tam tikras dorojamosios medžiagos puses arba atskleisdama savitą jų suvokimo būdą, visiems šiems struktūriniams faktoriams suteikia savarankišką, kontempliacijai nuteikiančią vertę (reikšmingumą). Klausimas, kokios estetiškai reikšmingos kompozicinių elementų sintezės rūšys yra galimos apskritai ir kokios dominantės jas nulemia,— kol kas dar beveik visiškai nenagrinėtas. Kiekvienai meno rūšiai čia reikalingas atskiras tyrinėjimas. Ir neabejotina, jog iš šios konkrečiosios estetikos meno istorija pasisems nemaža nurodymų, kurie jai padės estetiškai įprasminti ir pateisinti jos vykdomą formalinę (morfologinę) meno kūrinių analizę[8].

Visos nurodytos sąlygos apskritai (tiek tos, kurios susijusios su dorojamosios medžiagos struktūra, tiek ir tos, kurios išplaukia iš suvokiančiojo subjekto prigimties) meno kūrybą pajungia tam tikram dėsningumui, t. y. nukreipia ją į tam tikrą vagą, arba tiksliau, į vagų sistemą, kur ir vyksta jos augimo, raidos ir smukimo procesas. Šitos pačios sąlygos apsprendžia ir galimų meno tendencijų kryptį ir todėl yra objektyvus pagrindas tojo palyginamojo (santykinio) vertinimo, kuris yra

meno istorijos stilistinės analizės uždavinys. Taigi aišku, kad šis vertinimas remiasi ne kažkokiu miglotu absoliučiu meno idealu, kuris būtų visuotinis visiems laikams ir visoms tautoms; bet, antra vertus, jis nepriklauso vien nuo subjektyvios savivalės ar nuo nepastovių ir kintamų istorinių aplinkybių. Ne, jis tvirtai įsišaknijęs tose objektyviose galimybėse, kurių sferoje vyksta realus istorinis meno kūrybos gyvenimas.

XI

Svarbiausioji priežastis, dėl kurios šią apybraižą mes paskyrėme vertinimo klausimo meno istorijoje nagrinėjimui, yra ta, kad, kaip mums atrodo, vienoks ar kitoks atsakymas į jį turi lemiamos reikšmės teisingam šio mokslo metodų ir uždavinių supratimui. Tiktai suvokusi savo sisteminius pagrindus ir tiksliai išsiaiškinusi savo objekto prigimtį, meno istorija gali pateisinti specifines jai būdingų metodų ypatybes ir išsivaduoti iš gamtamoksliškojo mąstymo varžtų, kurie ligi šiol vis dar turi įtakos daugeliui humanitarinių mokslų. Juk vertinimas meno istorijoje laikomas neleistinu pirmiausia dėl to, kad jo visiškai nėra gamtos mokslo ir matematikos disciplinose, t. y. būtent tuose moksluose, kuriems būdingas tikslumas ir loginis nuoseklumas. Kitaip tariant, matematiškasis ir gamtamoksliškasis mąstymo būdas laikomas moksliškumo apskritai idealu, visai užmirštant, kad bet kokio mokslo metodus apsprendžia pirmiausia jo tiriamo objekto prigimtis ir kad todėl vieno mokslo metodų negalima mechaniškai perkelti į kito mokslo sritį. Gamtos moksluose viešpataujančiam mechanistiniam bei matematiškajam mąstymui būdinga tai, kad jis nuasmenina savo tiriamus objektus, t. y. tiria juos visiškai atsietai nuo specifinės jų reikšmės ir prasmės. Taigi aišku, kad tokie moksliniai būdai ir metodai visai netinka tuo atveju, kada pažinimui keliamas uždavinys atskleisti ir suprasti tą *ypatingą* tiriamo reiškinio prasmę. Todėl visi mėginimai remtis gamtos mokslais ir orientuotis į jų metodus meno istorijoje turi baigtis nesėkmingai. Dar daugiau, tokie mėginimai šį mokslą nukreipia klaidingu keliu ir iškreipia jo tikrąją prasmę. O atskleisti šią prasmę ir vadovautis ja visuose savo tyrinėjimuose meno istorija galės tik tuo atveju, jeigu ji palaikys glaudžiausią ryšį su tuo mokslu, kurio ji ligi šiol vengė, negaudama iš jo reikiamos metodinės pagalbos. Meno istorijos ir estetikos suartėjimas yra vienas svarbiausių ir aktualiausių mokslinės metodologijos uždavinių, kurio sėkmingas sprendimas bus vienodai naudingas abiem mokslams.

POETINIO VAIZDO PRIGIMTIS

I

Šia apybraiža imamasi išaiškinti pagrindines poetinio vaizdo struktūros ypatybes, kurios plaukia iš pačios poetinės stichijos — žodžio stichijos — prigimties. Taip pat norima parodyti, kad būtent tos ypatybės lemia jos *vaizdumą* (plačiausia šio žodžio prasme), kuriuo įprasta matuoti poetinės kalbos savitumą ir estetinę vertę.

Tas klausimas yra specialus, priklauso tik poezijos teorijai. Norint į jį atsakyti, reikia rasti tokį metodologinį principą, kurį būtų galima pagrįsti ir pateisinti tiktai kokia nors bendra estetikos ir meno teorijos koncepcija. Turima galvoje, suprantama, ne kokia konstruktyvi sistema; koncepcija reiškia tik estetikos išeities tašką, tą sąmonės nusistatymą, kuris atveria prieš sąmonę objektą, leidžia į jį geriausiai įsižiūrėti ir jį suprasti.

Kad be reikalo nevargintume skaitytojo sunkiai suprantamais dalykais ir iškart nukreiptume jo dėmesį į tuos momentus, kurie lemia šio tyrinėjimo kryptį ir eigą, apsiribosime keletu trumpų metodologinio pobūdžio pastabų.

Kiekvienas mokslas stengiasi susiliesti su savo objektu, suvokti jo pirminį, niekieno nesužalotą ir nesudrumstą duomenį. Jeigu jam pavyko rasti tą pirmapradį savo žinių šaltinį, tai jis turi tvirtą atramą visiems tolesniems tyrinėjimams. Aptikti tą pirminį duomenį ne visiems mokslams vienodai sekasi. Gamtos moksluose objekto prigimtis, jo betarpiškoji būtis yra aiški ir neabejotina, o socialinių, etinių, teisinių reiškinių pirminio duomens klausimas kelia daug ginčų ir nesutarimų. Su dideliais sunkumais susiduria čia ir estetika. Estetikos teorijos nesutaria tarpusavyje pirmiausia dėl to, kad jos skirtingai supranta pirminį estetinio patyrimo šaltinį. Todėl kiekvienoje estetikos studijoje turi būti visų pirma aiškiai suformuluotas ir išspręstas klausimas, kaip reikia traktuoti estetinio objekto betarpiškąjį duomenį.

Skaitytojo dėmesiui siūloma apybraiža remiasi prielaida (kuri čia negali būti nuosekliau pagrįsta), kad estetikai pirminis duomuo yra aktualus estetinis arba meninis išgyvenimas, tačiau išgyvenimas ypatinga prasme: ne kaip suvokiančiojo subjekto gyvenimo momentas arba būsena, o kaip savotiška savaime egzistuojanti uždara visuma. Tuo, iš vienos pusės, estetika skiriasi nuo psichologijos: estetikos dėmesys sutelktas ne į meno kūrinio psichinius atspindžius, ne į jo keliamas dvasios reakcijas, o į *dalykinį* tų subjektyvių įspūdžių *pagrindą,* kuris glūdi pačiame išgyvenime. Bet, antra vertus, aišku, kad tas dalykinis pagrindas nėra fizinis reiškinys; jo negalima be išlygų tapatinti su pačiu meno kūriniu, nes pastarasis estetinio išgyvenimo atžvilgiu yra transcendentiškas ir egzistuoja nepriklausomai nuo jo. Tai, kas yra šalia išgyvenimo, nėra tikroji estetinė realybė. Štai dėl ko meno kūrinys, suprastas taip, kaip jį supranta ir tyrinėja, sakysim, meno istorija, estetikos požiūriu yra arba gryna potencija, kuri pirmiausia atgyja estetiniame suvokime, arba kažkoks antrinis, išvestinis reiškinys, kurio dalykinę estetinę prasmę atskleidžia aktualus meninis išgyvenimas [1].

Pavyzdžiui, ritmas. Reikia tik atidžiai įsidėmėti, kaip atrodo ritmas gyvam estetiniam suvokimui, kad suprastum, jog negalima jo tapatinti su vienokiu ar kitokiu subjekto nuotaikų, vaizdinių ir pan. kaitaliojimosi dėsningumu. Visa tai tėra tiktai psichiniai ritmo atspindžiai, atbalsiai, bet ne pats ritmas. Lygiai taip pat ritmo nepaaiškinsi vien tų garso svyravimų, kurie sudaro jo fizinį pagrindą, slinktimi. Bet kartu ritmas nėra ir tas metras, kurį tyrinėja metrika. Metras — tai tik abstrakti schema, kuriai estetinę prasmę suteikia gyvas, aktualus ritmo suvokimas.

II

Kokia gi yra betarpiškai išgyvenama poetinio vaizdo realybė? To klausimo negali išspręsti bendras meninio vaizdingumo tyrinėjimas; jį reikia analizuoti atskirai, nes poezija, palyginti su kitais menais, užima ypatingą padėtį. Iš tikrųjų: kitų meno šakų meninis objektas pats betarpiškai egzistuoja estetiniame suvokime (pvz., melodija, tapybos paveikslas, plastinė figūra ir pan.). Subjektas jutimiškai suvokia visus tuos elementus, kurie yra reikalingi meniniam vaizdui sukurti arba, tiksliau tariant, atkurti (pagal B. Christijanseno terminologiją, tai įvyksta „antrinės sintezės" dėka). Kas kita poezijoje: čia paties objekto, apie kurį kalbama, nėra. Betarpiškai duotas — tiktai žodis. Tai pirmiausia sąlyginis ženklas, skirtingas nuo paties objekto, simbolis, pažymintis objektą, nurodantis

jį, bet jo anaiptol nereprezentuojantis. Objektą juntame, suvokiame ir suprantame tiktai per *žodį*, tiktai žodžio dėka. Jis tarsi tėra tik bendravimo *priemonė*, minčių, jausmų, potroškių perteikimo instrumentas,— ir niekas daugiau. Iš to jau savaime išplaukia išvada: kadangi poezijoje nėra paties objekto, o tik jį žymintis simbolis, be to, žymintis jį nepilnai ir sąlygiškai, tai ir poeto vaizduojamą objektą skaitytojas gali atkurti ne iš tos jutiminės medžiagos, kurią jam pateikia menininkas (nes poezijoje tos medžiagos nėra), o vien tiktai iš medžiagos, kurią jam duoda jo paties patyrimas. Tuo atžvilgiu poezija, atrodo, iš esmės skiriasi nuo visų kitų menų. Visai ne taip, kaip tapybinis arba plastinis vaizdas, kuris yra objektyvus, poetinis vaizdas yra aiškiai subjektyvaus pobūdžio. Juk jį susikurti turi pirmiausia pats skaitytojas arba klausytojas, nes kitaip tie sąlyginiai ženklai ir užuominos, kurias jam duoda poetas, pasiliks nebylūs, neturės gyvo estetinio turinio. Ar tas estetinio suvokimo subjektyvumas kartais nepatvirtina labai paplitusio literatūros kritikoje įsitikinimo, kad poeto uždavinys ir yra būtent šitaip sužadinti skaitytojo vaizduotę ir kad todėl poezijos kūrinį kiekvienas gali suprasti ir aiškiai pagal savo paties skonį bei polinkius?



Klasikinė poezijos teorija, vyravusi iki XIX šimtmečio pabaigos, dar nesuprato, koks iš tikrųjų rimtas tas keblumas. Ji rėmėsi prielaida, kad tarp poezijos ir plastinių menų yra visiška analogija. Horacijaus formulė *ut pictura poesis* (poezija tarsi tapyba) buvo jai nepajudinama dogma. Ir iš pirmo žvilgsnio ta analogija tikrai atrodo įtikinanti. Plastiniuose menuose viešpatauja betarpiškas jutiminis konkretumas ir akivaizdumas. O kadangi poezija siekia to paties tikslo — sukurti meninius vaizdus, tai ji turi lygiuotis į plastinius menus. Ir poetinė kalba turi būti vaizdi, t. y. ji turi sukelti skaitytojui arba klausytojui konkrečius, akivaizdžius paveikslus. Ji piešia, tapo žodžiais; ji žadina ir nukreipia skaitytojo vaizduotę ne betarpiškai, bet, suprantama, netiesioginiu būdu: ypatinga posakių, palyginimų, onomatopėjų atranka ir kitomis priemonėmis. Šitoji koncepcija, savo pagrindais atsirėmusi į antiką, lėmė visą tolesnę poetikos raidą, ypač jos sistemingą tyrinėjimą XVIII ir XIX a. Dar A. Baumgartenas apibūdino poetinę kalbą kaip *oratio sensitiva perfecta* (tobula jausmų kalba); ta pačia linkme krypsta teorinė G. Lesingo mintis („Laokoone"); G. Hegelio ir jo mokyklos (ypač F. Fišerio) estetikoje vaizdumo teorija buvo filosofiškai ir moksliškai išbaigta.

Su tradiciniu poetinio vaizdingumo supratimu giminiuojasi iš dalies ir *A. Potebnios* teorija, skirianti dvi pažinimo rūšis: vienas pažinimas — mokslinis, kai operuojama sąvokomis, o kitas — vaizdinis, kai operuojama ryškiais vaizdais. Atitinkamai skiriamos ir dvi kalbos rūšys: mokslinė abstrakti ir poetinė vaizdinga kalba. Iš to paties idėjų komplekso kilo taip pat tas romantinis primityvaus mąstymo ir vaizduotės idealizavimas, kuriam vaizdingas vaikų ir apskritai pirmykštis (mitologinis) mąstymas buvo tikra meno kūryba.

Jeigu dar neseniai poetinės kalbos vaizdumo teorija atrodė esanti tvirtas ir neginčijamas mokslo ir filosofijos laimėjimas, tai pastaraisiais dešimtmečiais padėtis smarkiai pasikeitė; išjudinti patys tos teorijos pagrindai, ir ją reikia radikaliai pervertinti.

Didžiausią smūgį jai sudavė *T. Mejeris*, kuris savo klasikiniame tyrinėjime „Poezijos stiliaus dėsnis" („Das Stilgesetz der Poesie", 1901) detaliai išanalizavo tradicinę teoriją. Mejerio kritiką, jeigu žiūrėsime pagrindinių dalykų, galima laikyti išsamia. Visi vėlesni to klausimo tyrinėtojai kartoja daugiau ar mažiau pakeistus Mejerio argumentus, nepridurdami prie jų nieko iš esmės naujo (M. Desuaras, J. Konas, Retekenas ir kt.); o kontrargumentai, kurie buvo iškelti prieš kritinius Mejerio įrodymus, negalėjo sumenkinti jų jėgos ir įtikinamumo.

Svarbiausi Mejerio argumentacijos punktai yra šie:

1. Pagal vaizdumo teoriją, kuri orientuoja poeziją į vaizduojamuosius menus, išeina, tarsi poezijos kūrinys yra tiktai pretekstas, akstinas, paskatinantis patį skaitytoją arba klausytoją savarankiškai kurti. Poetas nevadovauja antrinei sintezei, atliekamai skaitytojo, o tik iškrauna jo vaizduotės kūrybinę energiją. Iš vienos pusės, šitaip yra pažeminama poeto kūryba, palyginti su kitų menininkų kūryba; ji laikoma tik stimuliuojančia priemone, kuria ne mažiau sėkmingai gali būti maloni draugija ir butelis stipraus vyno. Antra vertus, vaizdumo teorija, nuosekliai suprasta, apskritai iškreipia poezijos kūrinio objektyvią prigimtį ir jo objektyvią vertę. Ir tikrai: poetiniame suvokime svarbiausią vaidmenį ji skiria pačiai skaitytojo kūrybai, o juk jo meninė vaizduotė gali pasirodyti visiškai bejėgė ir išglebusi. Nejaugi poetas turi atsakyti už tuos visus apgailėtinus ir iškrikusius vaizdus, kurie kyla skaitytojo sieloje dėl jo kūrinių poveikio?

2. Tačiau, be visa to, savistaba aiškiai ir nenuginčijamai rodo, kad toji teorija neatitinka tikrovės, kad ji iškraipo faktus. Svarbu ne vien tai, kad vaizdai, kylantys skaitytojui arba klausytojui, būna skirtingi, nes priklauso nuo jo subjektyvių ypatybių ir individualaus talento, ne

vien tai, kad netgi to paties žmogaus vaizdiniai kinta, veikiami nuotaikos, atsitiktinių asociacijų, aplinkos; kur kas svarbiau yra tai, kad labai dažnai, o gal net visų dažniausiai tie vaizdai visiškai nekyla arba jie būna tokie blankūs ir padriki, jog negali sudaryti pagrindo estetiniam išgyvenimui. Be to, iškylančių vaizdų gyvumas, ryškumas ir pilnumas visai nepriklauso nuo žmogaus meninio skonio subtilumo.

Ir dar: nesunku įsitikinti, jog daugeliu atvejų apčiuopiamiems vaizdams atsirasti nėra jokio vidinio poreikio ar būtinumo, nes tos nuorodos, kurias duoda poetas, būna pernelyg nepilnos, fragmentiškos ir padrikos, kad padėtų sukurti vientisą apčiuopiamą vaizdą. Reikia tik paimti bet kurį poetinį aprašymą, kuris atrodo mums itin ryškus ir gyvas, kad įsitikintume, jog poetinio paveikslo akivaizdžiai įkūnyti neįmanoma. Pavyzdžiui [2], Tatjanos aprašymas Puškino „Eugenijuje Onegine":

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива. [3]

Arba:

Летун отпущен на свободу.
Качнув две лопасти свои,
Как чудище морское в воду,
Скользнул в воздушные струи.

Его винты поют, как струны...
Смотри: недрогнувший пилот
К слепому солнцу над трибуной
Стремит свой винтовой полет...

Уж в вышине недостижимой
Сияет двигателя медь...
Там, еле слышный и незримый,
Пропеллер продолжает петь... [4]

(A. Blokas, „Aviatorius")

Visiškai aišku, jog čia, kalbant matematikos kalba, yra per daug nežinomųjų ir per mažai žinomųjų, kad būtų galima vienareikšmiškai, įtikinančiai išspręsti uždavinį — sukurti akivaizdų jutiminį paveikslą. O kartais būna dar blogiau: bet koks mėginimas jutimiškai įkūnyti poetinį vaizdą ne tik nesustiprina ir nepagilina jo estetinio išgyvenimo, o priešingai — griauna jo žavesį, daro jį juokingą ir netikusį. Pavyzdžiui:

„Kaipgi gražūs tavo žingsniai kurpėse, kunigaikščio dukter! Tavo strėnų išlenkimai kaip kaklo papuošalai, padaryti menininko ranka. Tavo

liemuo — nutekinta taurė, kurioje niekados netrūksta gėralo. Tavo pilvas kaip kviečių krūva, apkaišiota lelijomis. Dvi tavo krūtys kaip du dvynu stirnos ožiuku" ir t. t. („Giesmių giesmė").

Arba:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.[5]

(A. Puškinas, „Pranašas")

3. Tačiau Mejeris neapsiriboja vien tradicinės vaizdumo teorijos kritika; jisai stengiasi pakeisti ją kita pozityvia teorija, paremta pačia žodžio (kalbos) prigimtimi. Mejeris teisingai nurodo, kad pačiai kalbai būdingi ne tik vaizdiniai, bet ir nevaizdiniai faktoriai. Todėl ir poetinės kalbos negali sudaryti vien ryškūs vaizdai, jų seka ir nuoseklumas. Ir tikrai: kalbą sudaro ne atskiri žodžiai, o sakiniai-sprendimai, ir mes *supranlame* ją, t. y. suprantame jos dalykinį turinį, nes pagauname, suvokiame vidinius prasminius santykius tarp jos gramatinių elementų. O tie santykiai nėra jutimiški (kaip, pavyzdžiui, santykis tarp veiksnio — objekto ir tarinio — jo veiksmo arba būsenos), jie iš prigimties yra *nevaizdingi.* Tačiau kaip tik jie lemia ir reguliuoja kalbos sandarą ir prasmę; todėl jie kalbai, be abejo, yra svarbesni, negu visi tie vaizdiniai elementai, kuriuos jie susieja dalykiniais-prasminiais ryšiais (kadangi jungiamieji elementai gali būti ir nevaizdingi).

Iš to, kaip mano Mejeris, galima padaryti vieną, poezijos supratimui nepaprastai svarbią išvadą: jeigu tikrai yra taip, jeigu kalboje dominuojantis vaidmuo priklauso nevaizdiniam faktoriui, o visa, kas vaizdu, joje perteikiama ir parodoma, palyginti su plastiniais menais, labai netobulai tai tikrasis poezijos objektas, tikroji jos stichija yra ne jutiminis, regimasis, apčiuopiamasis daiktų pasaulis, o *vidinis, dvasinis* pasaulis. Vaizduodama tą vidinį pasaulį, poezija pranoksta visus kitus menus. Juk dvasinio, sielos gyvenimo prigimtį lemia visų pirma tam tikri nejutiminiai, prasminiai santykiai ir ryšiai. Plastiniai menai gali perteikti tą nejutimišką dvasinio prado pagrindą tik aplinkiniu keliu, parodydami jutiminius, kūniškuosius to prado pasireiškimus ir atspindžius. O poezija vaizduoja tą pradą betarpiškai, nes kalba iš esmės yra ne kas kita, kaip jo gyva simbolika; ji simboliais išreiškia tuos prasminius

santykius ir ryšius, kurie sąlygoja viso žmogų supančio daiktų pasaulio suvokimą ir supratimą.

Vadinasi, poetinė kalba iš esmės *nevaizdinga*. Bet tai nereiškia, kad kalbos vaizdingumas neturi poezijai jokios reikšmės. Konkrečioje tikrovėje dvasinis gyvenimas visada neatsiejamas nuo vienokių ar kitokių kūniškųjų reiškinių, kuriais jisai daugiau ar mažiau apie save pasako ir kuriuose atsispindi. Gyvas, betarpiškas dvasinio pasaulio vaizdavimas (o tai, Mejerio manymu, ir yra visokio meno uždavinys) bus neabejotinai ryškesnis ir labiau įtikinantis, jeigu jį susiesi su kūniškaisiais, jutiminiais jo atspindžiais. Todėl kalbos vaizdingumas, jutimiškas akivaizdumas yra labai vertinga poezijos priemonė, padidinanti poetinio žodžio meninę ekspresiją; tačiau ne vaizdingumas nulemia poetinės kalbos prigimtį; ji gali išsiversti ir be jo. Tokie pagrindiniai Mejerio teorijos teiginiai.

Jo nuopelnas — ir labai didelis nuopelnas — tas, kad poezijos teoriją jis nukreipė teisingu metodologiniu keliu. Jis rimtai pamėgino nuosekliai vadovautis principu, kurį dar G. Lesingas pripažino būtinu meno teorijai: tyrinėjant specifines kiekvieno meno ypatybes, remtis jam būdingų vaizdavimo priemonių (medžiagos — plačiausia šio žodžio prasme) analize; poezijos teorijos atžvilgiu tai reiškia: remtis pačia žodžio prigimtimi.

Vis dėlto Mejeris išsamiai problemos neišsprendžia; jo teorijoje lieka neaiškumų ir neišbaigtumų.

1. Jeigu kalba iš esmės nevaizdinga, tai kyla klausimas: kuo skiriasi vaizdinys *(Vorstellung)*, sukeltas poetinio žodžio, nuo vaizdinių, susijusių su moksline arba kasdienine šnekamąja kalba?

2. Beje, Mejeris nurodo, kad poetiniams vaizdiniams-žodžiams ypatingą gyvumą (o ta prasme ir meniškumą) suteikia juos lydintis emocinis momentas *(Empfindungsgehalt)*, kuris sukeliamas įvairiomis poetinėmis priemonėmis (ypatingu žodžių parinkimu, ritmu, eufonija, garsų pamėgdžiojimu ir pan.); bet vien šio nurodymo dar neužtenka, nes emocinga gali būti ir nepoetinė kalba. Todėl, norint patenkinamai atsakyti į šį klausimą, reikia parodyti, kaip tas emocinis momentas iš vidaus susijęs su poetinės kalbos sukeliamais vaizdiniais ir kaip jisai sąlygojamas pačios meninio žodžio prigimties. Mejeris šį klausimą palieka neišspręstą. Lemiamą vaidmenį jis atiduoda vis dėlto racionaliajam (loginiam) poetinės kalbos pagrindui.

Tą Mejerio teorijos vienpusiškumą iš dalies kompensuoja *B. Christijansenas* savo „Meno filosofijoje". Kitaip, negu Mejeris, jis būtent emocinį momentą laiko tikrąja estetinio suvokimo esme. Meno kūrinio

struktūrą, jo manymu, lemia trys pagrindiniai faktoriai: 1) medžiaga, iš kurios jisai kuriamas (pvz., marmuras, dažai, garsai, žodžiai), 2) dalykinis turinys (t. y. tai, kas vaizduojama), 3) forma plačiąja šio žodžio prasme, t. y. kūrybos priemonių ir būdų, glūdinčių iš dalies pačioje medžiagoje, visuma (iš to — *formalusis* grožis, nepriklausomas nuo dalykinio-prasminio turinio). Tie faktoriai tokie skirtingi, kad patys savaime, paprastai suderinti, jie negali sudaryti tos meninio įspūdžio vienybės, kuri būdinga estetiniam objektui. Todėl tos vienybės šaknys turi glūdėti kur nors kitur. Christijanseno manymu, tas kitur — tai emocinė meninio išgyvenimo pusė. Kiekvienas elementas, įeinantis į meno kūrinio sudėtį, turi savo ypatingą emocinį toną, t. y. jo suvokimą lydi tam tikras *emocinis susijaudinimas;* tai — ne savarankiški vientisi jausmai ir nuotaikos, o tik jų elementai, užuomazgos arba „diferencialai", kurie, sumuodamiesi, susiliedami, klodamiesi vienas ant kito, sudaro vientisą estetinį išgyvenimą. Tuos užuomazginius jausmus Christijansenas vadina „emociniais įspūdžiais" *(Stimmungsimpresionen);* jie palydi tiek atskirus meno kūrinio elementus, tiek ir jų derinius (pvz., atskiras spalvas arba garsus, taip pat jų kombinacijas), vis tiek, ar tie elementai priklausytų formaliajai kūrinio pusei, jo medžiagai, ar dalykiniam-prasminiam turiniui.

Be to, pats emocinių įspūdžių pobūdis visai nepriklauso nuo tų elementų, su kuriais jie susiję, prigimties. Ne tik skirtingi tos pačios rūšies elementai (pvz., garsai ir spalvos), bet ir skirtingų rūšių elementai (pvz., dalykiniai-prasminiai ir formalieji) gali sukelti panašius ar net vienodus įspūdžius. Todėl meno kūrinio vienybę (jo stilių) sąlygoja tai, kad visi jį sudarantys elementai ir faktoriai yra emociškai tarpusavyje suderinti, t. y. turi vienodą emocinį toną.

Taigi estetiniam suvokimui reikšmingiausia yra ne jutiminė akivaizdžioji meno kūrinio pusė; ji tėra tik išeities taškas. Estetinis objektas faktiškai susidaro iš tų emocinių bevaizdžių įspūdžių, kuriuos meno kūrinys sukelia subjektui savo jutimine realybe, ir todėl pats objektas neturi jokio vaizdingumo.

Poezija šiuo atžvilgiu nėra išimtis; estetinio objekto nevaizdumas joje netgi labai aiškus. Akivaizdūs paveikslai, kuriuos sukelia mūsų sąmonėje poetinė kalba, yra neesminiai; visa esmė — kalbos suvokimą lydintys bevaizdžiai emociniai įspūdžiai. Tuo, pavyzdžiui, yra paaiškinama poetinio palyginimo meninė reikšmė; sujungdamas vieno tono vaizdus, jis suintensyvina emocinį įspūdį.

B. Christijanseno teorija patraukia subtilumu ir meninės analizės gilumu, tačiau jos siūlomas problemos sprendimas negali mūsų visiškai

patenkinti, nes tas supratimas turi kai kurių labai svarbių fenomenologinių spragų.

Emocinius įspūdžius laikydamas tikruoju meninio suvokimo pagrindu, Christijansenas aiškiai neatriboja tų emocinių momentų, kurie priklauso subjektui (*mano* nuotaikos, jausmai, kylantys dėl šio konkretaus kūrinio poveikio), nuo tų emocinių momentų, kuriuos laikome būdingais pačiam objektui (juos tiktai ir temato įjautimo teorija). O juk vien tie pastarieji tėra esmingi estetinio objekto struktūrai. Tačiau būtent jie yra *įlydyti* į konkretų dalykinį vaizdą ir sudaro su juo nesuardomą pirmapradę vienybę. Jeigu, kaip mano Christijansenas, estetinio objekto esmę lemia vien emociniai įspūdžiai, o tie įspūdžiai kokybiškai (iš esmės) nepriklauso nuo juos sukeliančių realių daiktų, tai dalykinė to objekto pusė savaime pasidaro tarsi bereikšmė; ji paverčiama *stimulu* sukelti vienoms ar kitoms nuotaikoms ir emociniams įspūdžiams. Toks nepakankamas dalykinės estetinio objekto pusės įvertinimas gali būti rimtas pavojus estetikai. Nekalbant jau apie tai, kad toks požiūris turi nuvesti galų gale į romantinę nuotaikų estetiką, kurią atmeta pats Christijansenas, estetinį vertinimą jis gali paversti visai neobjektyviu ir iliuzorišku, atiduodamas jį visiškai subjekto savivalei.

Jeigu tradicinė vaizdumo teorija stengiasi aiškinti poeziją pagal analogiją su vaizduojamaisiais menais, tai B. Christijansenas eina tarsi priešingu keliu: poetiniam žodžiui būdingą nevaizdumą jis priskiria taip pat ir kitiems menams. Bet iš esmės tai nieko nekeičia ir neduoda poezijos teorijai jokios naudos, nes ir vienu, ir kitu atveju poezijai taikoma ta pati, ją sulyginanti su kitais menais, schema, o skiriamieji poetinio žodžio bruožai ir jame glūdinčios estetinės galimybės lieka neatskleisti. Kitaip tariant, minėtasis Lesingo metodologinis principas pasilieka nepanaudotas [6].

Štai kodėl vis dėlto iš naujo kyla klausimas: ką iš tikrųjų reiškia akivaizdumas ir vaizdingumas poezijoje? Kaip jį fenomenologiškai teisingai aprašyti? Ir jeigu tai galima — kaip paaiškinti ir pagrįsti?

III

Jeigu atidžiau įsižiūrėsime į tradicinę vaizdingumo teoriją, tai jos pagrindą sudaro du vadovaujantys principai:

1. Visoks menas — kadangi jis yra menas — vartoja kūrybai jutiminę medžiagą ir jutimiškai suvokiamas priemones; o dėl to ir poetinė

kalba turi siekti *vaizdingumo*, kuris pakeistų vaizduotėje betarpišką regimybę (jutiminę realybę), būdingą kitų menų tvariniams.

2. Visi menai turi atsižvelgti į tai, kad mūsų atžvilgiu objektyvus kito žmogaus dvasios, jo sielos pasaulis mums *tiesioginiu keliu neprieinamas;* jį suvokti leidžia mums tiktai kūniškasis, materialusis to pasaulio pasireiškimas (jo materialūs atspindžiai, materiali išraiška). Vadinasi, ir poezijoje *meniškai* pavaizduoti vidinį pasaulį galima tiktai jo jutimiško įkūnijimo keliu, t. y. regimais vaizdais.

Kyla klausimas: kiek teisingi ir kiek pagrįsti tie samprotavimai? Pradėsime nuo antrojo.

Atidžiau pasižiūrėjus, jis fenomenologiškai nepateisinamas. Kadangi kito žmogaus dvasinis gyvenimas išreiškiamas žodžiais ar kaip nors kitaip, tai jam suprasti gyvame bendravime nereikia išprotavimų pagal analogiją, kaip tvirtina tradicinė teorija. Iš žodžių, gestų, mimikos aš betarpiškai suvokiu kito žmogaus mintis, jausmus, norus, nuotaikas ir pan. Ir tas suvokimas (ir supratimas) man, suvokiančiajam, yra toks pat objektyvus, realus, kaip ir kiekvienas kitas suvokimas[7]. Klaidos ir apsirikimai, kurių čia pasitaiko, yra tokie patys, kaip ir materialaus pasaulio suvokime. O jeigu taip, tai aišku, kad poezija puikiausiai gali vaizduoti žodžiais visą dvasinio gyvenimo įvairumą ir kad jai dėl to visai nereikia griebtis jo kūniškųjų atspindžių aprašinėjimo. Dar daugiau: poetiniam vaizdavimui priešingybė tarp jutiminio, materialaus, kūniškojo prado ir nejutiminio, dvasinio prado estetiniu atžvilgiu yra neesminė, neturi reikšmės. Svarbu tiktai konkretumas[8], tikroviškumas, t. y. toks suartėjimas su vaizduojamu dvasiniu pasauliu, kuris leidžia sučiupti jo betarpiškus, betarpiškai juntamus pasireiškimus, nesvarbu, ar tie pasireiškimai yra kūniško, materialaus pobūdžio, ar ne. Kai, pavyzdžiui, Puškinas sako:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой,
Красою тихою, блистающей смиренно.
Так нелюбимое дитя в семье родной
К себе меня влечет[9]

(„Ruduo"),—

tai šitame vaizde nėra net ir užuominos į jutiminį akivaizdumą; jis vaizduoja kažką perdėm dvasiška (šeimos santykį su nemylimu vaiku), ko apskritai negalima betarpiškai jutimiškai išreikšti.

Visai kas kita — minėtas pirmasis samprotavimas. Jo teisingumas neabejotinas. Kiekvieno meno prigimčiai ir specifinei struktūrai yra

kaip tik būdingos savitos įkūnijimo ir vaizdavimo priemonės. Meninio įforminimo procesas yra visų pirma ne kas kita, kaip estetinių galimybių, glūdinčių jutiminėse įkūnijimo priemonėse ir formuojamoje medžiagoje, panaudojimas. Vaizduojamuosiuose menuose tai yra aišku. Čia kartu su vaizdavimo priemonėmis (spalvomis, linijomis, skulptūrine medžiaga) iškart gimsta ir pats objektas. Ne taip yra poezijoje, kur duotas tiktai žodis — simbolinis ženklas; čia, vadinasi, vaizduojamasis objektas ir jutiminės vaizdavimo priemonės nesutampa.

Kad įrodytų visišką analogiją tarp poezijos ir plastinių menų, tradicinė teorija teigė, jog estetiniu atžvilgiu svarbiausia poezijoje — poetinės kalbos sužadinti ryškūs daiktiški vaizdai. Tačiau G. Lesingo metodologinis principas sako ką kita: jis tvirtina, kad kiekvieno meno prigimčiai svarbiausia yra ne vaizduojamojo objekto jutiminis duomuo (realus arba įsivaizduojamas), o jo vartojamų *vaizdavimo priemonių* jutiminis pobūdis. Vadinasi, jeigu poeziją ir plastinius menus gretinsime pagal estetinę jų sandarą, tai turėsime atsižvelgti ne į vaizduojamųjų objektų, o į vaizdavimo *priemonių* jutiminį pobūdį. Poezijoje tokia priemonė yra žodis. Vadinasi, poezijai svarbu, kad žodis būtų iškeltas ir parodytas būtent kaip *jutiminis duomuo*. Ir tiktai šitoks jutimiškas žodis įgyja estetinę vertę. Juk visų vaizdavimo priemonių skiriamoji ypatybė yra ta, kad jos nepasilieka *šalia* siekiamojo meninio tikslo, o pačios savyje ir savimi tą tikslą įkūnija: jų kuriamasis objektas tiktai suaktualina jose glūdinčias estetines potencijas. Kitaip tariant, meno kūryboje priemonės sutampa su tikslu ir todėl turi ne vien išvestinę, santykinę vertę, bet ir besąlygišką, savaiminę, *savarankišką vertę*. Toks yra pirmasis ir svarbiausias skirtumas tarp poetinės ir prozinės kalbos. Pastaroji tėra tiktai priemonė, tik simbolis; mūsų sąmonė tarsi pereina kiaurai per ją, „pagaudama" tik jos žymimą dalykinę prasmę. Todėl kasdieninėje kalboje jutiminė žodžio prigimtis būna tarsi paslėpta ir nepastebima. Tai matyti jau iš to, kad žodis mums iškart pasidaro kažkoks naujas, keistas, net nesavas, kai tik atkreipiame dėmesį į garsinę jo sudėtį, pamiršdami jo prasmę. Tasai jutiminės žodžio pusės nepaliestumas, jos neeikvotas pilnumas ir yra poetinės kūrybos išeities taškas. Žodis, kaip savaiminė vertybė, tampa ypatingo suvokimo akto objektu; tas aktas pirmiausia nukreiptas į tai, kas prozinėje kalboje pasilieka antrajame plane: į žodžio jutiminį duomenį ir joje glūdinčią ritmiką, eufoniją, melodiką ir pan. Čia yra tai, kas įprasta vadinti „formaliąja" poetinės kalbos puse (kurią, pavyzdžiui, dailėje atitinka linijos, spalvos, plokštumos ir jų deriniai ir pan.), bet toji formalioji pusė ir yra tikrasis jos estetinės vertės pamatas. Kiekviena kalba, kurioje jutiminė žodžio prigimtis įgauna sava-

rankišką vertę, kartu darosi meninė, poetinė (nors jos turinį tesudarytų samprotavimai apie stiklo naudą arba net plūdimasis).

Iš to plaukia viena poetiniam vaizdingumui apibūdinti labai svarbi išvada: jeigu žodis, būtent kaip žodis, įgauna poezijoje savarankišką reikšmę, tai poetinės kalbos jutiminis pagrindas yra ne kas kita, kaip *žodinis* vaizdas (garsinis, ritminis, motorinis). O kadangi meninis suvokimas nukreiptas kaip tik į tą savarankišką branduolį, tai jis dėl savo pačios esmės negali ir neturi peržengti to žodinio vaizdo ribų. Kitu atveju neišvengiamai pereinama nuo žodinio vaizdo prie dalykinio bei daiktinio, svorio centras perkeliamas į šį pastarąjį, ir žodis vėl pavirsta nuogu simboliniu ženklu, atliekančiu grynai tarnybinį vaidmenį, t. y. praranda poetinę vertę. Kitaip tariant, žodinis vaizdas gali išsaugoti savarankišką meninę vertę tiktai esant tokiam sąmonės nusistatymui, kuris neleidžia visiškai aktualizuoti jį atitinkančio daiktinio vaizdo, nes tas aktualizavimas žodinį vaizdą neišvengiamai paverčia daiktiniu (tapybiniu, plastiniu, muzikiniu ir kitokiu) ir tuo pačiu užmuša savarankišką jo gyvybę. Poetinis vaizdas, suprantama, gali sukelti tapybinį vaizdą, duoti impulsą jam atsirasti, susigerti jame,— bet visa tai tėra tik pašalinės pasekmės, išeinančios už grynai poetinio išgyvenimo ribų. Kai tiktai tos pasekmės imamos traktuoti kaip svarbiausias jo tikslas, jo tikroji prasmė, poezija nustoja buvusi žodžio menu. Manyti, kad poetinės kalbos paskirtis yra sukelti ryškius dalykinius vaizdus, transcendentiškus pačiam žodžiui,— tai tolygu muzikoje gėrėtis ne pačiu muzikos kūriniu, o dėl jo poveikio atsirandančiais subjektyviais jausmais ir nuotaikomis. Tai antimeninis sąmonės nusistatymas, pažeminantis poeziją (kaip teisingai pastebėjo Mejeris) iki priemonės subjektyviai klausytojo arba skaitytojo vaizduotei žadinti.

Toks neteisingas požiūris į poeziją — svarbiausioji vaizdumo teorijos klaida; todėl ir ja pagrįstos išvados iš esmės yra neteisingos. Kai J. Folkeltas, pavyzdžiui, gindamas vaizdumo teoriją, remiasi tuo, kad, vienąkart greitai skaitant poezijos kūrinį, dalykiniai vaizdai, beje, nekyla, bet jie kyla, skaitant kūrinį lėtai ir pakartotinai, tai tas argumentas nepaliečia pačios problemos esmės. Klausimas ne tas, ar kyla kokie ryškūs dalykiniai vaizdai, ar ne, o tas, kiek jų atsiradimas yra *esmingas* pačiam poezijos kūrinio meninio suvokimo aktualizavimui [10].

Vadinasi, poetiniam išgyvenimui reikalingas *nepilnas* dalykinio bei daiktinio vaizdo realizavimas. Bet tai, suprantama, nereiškia, kad poetinis vaizdas tėra *tik* žodinis vaizdas. Juk žodis egzistuoja tiktai kaip raiškus, prasmingas žodis. Todėl žodinis vaizdas yra tik poetinio

vaizdo branduolys, tas substratas, kuriame įsikeroję prasminiai jo elementai. Iš žodžio-priemonės pavirtęs į savarankišką vertybę, poetinis žodis, ne taip kaip prozinis, jau neberodo vien už jo slypinčios dalykinės reikšmės, o tarsi sugeria, susiurbia tą prasmę į save; prasmės centras persikelia į patį žodį, į patį jo jutiminės būties fokusą ir tampa jam imanentiškas. Tokia vidinė organiška žodžio prasmės ir jo jutiminės prigimties tarpusavio sąveika yra galima tik tokiu atveju, kai *nepilnai* realizuota dalykinė prasmė. Kai tik ta prasmė realizuojama iki galo, dalykinis vaizdas atitrūksta nuo žodžio, tampa savarankiškas ir atima iš žodžio savarankišką jo pobūdį. Todėl poetiniam išgyvenimui labai svarbu, kad dalykinis vaizdas būtų neaktualizuotas, *potencialus*. Poetinio vaizdo struktūra yra tokia: 1) aktualus žodinis vaizdas, 2) jam imanentiškas, potencialus dalykinis (prasminis) vaizdas.

Šioje savotiškoje poetinio vaizdo struktūroje, matyt, ir slypi pagrindas to, ką įprasta vadinti jo *magija*. Poetinis žodis ne tiktai pažymi daiktą, jis įkūnija jį pačiu savimi, savo betarpiškuoju jutiminiu duomeniu [11].

Tačiau mūsų išdėstytą poetinio vaizdo supratimą reikia toliau pagrįsti ir pateisinti. Ką jis pagaliau iš tikrųjų reiškia? Ir kaip apskritai parodyti, kad tai ne *contradictio in adjecto* (vidinis prieštaravimas), ne savavališka metafizinė hipotezė ir ne realios prasmės neturinti, tuščia frazė?

IV

Kad priartėtume prie to fenomeno, kurį apibūdinome kaip potencialų vaizdą, dar pasiaiškinsime tą ryšį, kuris egzistuoja tarp žodžio ir prasmės paprastoje prozinėje kalboje. Nors žodis čia tėra tik bendravimo *priemonė*, bet jis nėra transcendentinis simbolis, atitrūkęs nuo žymimos prasmės. Tasai transcendentiškumas jam būdingas tiktai kalbos suvokimo momentu, kai ryšys tarp žodžio ir prasmės ribojasi grynai išoriniu asociatyviniu santykiu. Kai tik ryšys pasidaro įprastas ir sąmonėje atkuriamas automatiškai (be laisvo dėmesio ir valios pastangų), jis iš esmės pasikeičia; žodis iš transcendentinio pavirsta imanentiniu; prasmė, peršviečianti žodį, surandama ir suvokiama pačiame žodyje. Tačiau būtų neteisinga manyti, kad prasmės ir žodžio imanentiškumą lemia tiktai jų tarpusavio ryšių įprastumas ir tvirtumas. Ne mažiau svarbus ir kitas dalykas, kuris buvo jau dažnai nurodomas filosofinėje literatūroje (pvz., A. Šopenhauerio): ir kasdieninėje kalboje, kad ją suprastum, anaiptol

nereikia pilnai aktualizuoti žodžiuose glūdinčios prasmės. Klausydamiesi suprantamos kito žmogaus kalbos, mes suvokiame jos prasmę, bet kartu nesistengiame adekvačiai įsisąmoninti visų ją sudarančių žodžių ir jų junginių reikšmės. Kitaip tariant, ir paprastoje prozinėje kalboje prasmė žymia dalimi pasilieka potenciali, neatskleista. Todėl prasmės potencialumas nėra specifinė vien poetinės kalbos ypatybė, o esminis *visokios* gyvosios kalbos momentas.

Poetinė kalba skiriasi nuo prozinės ne tiek pačiu prasmės ir žodžio imanentiškumu ar pačiu prasmės potencialumu, kiek to imanentiškumo ir potencialumo *pobūdžiu.* Prozinėje kalboje žodis nėra paties suvokimo akto centre; jis tėra tiktai prie to akto slenksčio, jo periferijoje, o tai ir neleidžia atsiskleisti jo jutiminei prigimčiai. Poetinėje kalboje prasmės ir žodžio imanentiškumas tampa savarankišku estetiniu momentu, dėl to ritminė-garsinė žodžio sandara pavirsta apčiuopiama realybe ir įgauna savaiminę vertę.

Tačiau, be to, yra dar ir kitas skirtumas. Poetiniam žodžiui būdinga ne vien potenciali prasmė, kuri iš esmės visuomet (ir mokslinėje, ir kasdieninėje kalboje) yra abstrahuota; jis pasižymi dar ir tuo,— ir čia neabejotinai teisi vaizdumo teorija,— kad slepia savyje potencialų konkretų vaizdą. Štai kodėl poetinės kalbos prigimčiai išaiškinti būtinai reikia parodyti: kaip abstrakti potenciali prasmė gali pavirsti konkrečiu potencialiu vaizdu ir kaip, kokiais būdais pasiekiama, kad poetinis žodis pasidaro pajėgus įkūnyti gyvą daikto vaizdą su visu jo betarpiškuoju konkretumu? Jeigu poezija yra žodžio menas, tai tie būdai turi išplaukti iš paties žodžio prigimties. Ir iš tikrųjų tai patvirtina: 1) V. Humbolto ir A. Potebnios nurodyta žodžio semasiologinės raidos ypatybė — vadinamojo „vidinio vaizdo" buvimas jo semasiologinėje struktūroje ir 2) tas vaidmuo, kurį poetinėje kalboje atlieka metaforos ir palyginimai.

Jeigu, pavyzdžiui, «корова» („karvė") iš pradžių reiškė «рогатое» („galviją"), «солнце» („saulė") — «сияющее» („spindinčią, žėrinčią"), «защита» („apsauga") — «нахождение за щитом» („buvimą už skydo"), «немец» („vokietis") — «немой» („nebylį"), tai tas „vidinis" vaizdas, kaip nurodo Potebnia, yra tam tikro abstrahavimo ir apibendrinimo rezultatas. Iš visų daikto požymių jo pavadinime užfiksuojamas tiktai vienas, todėl pasidaro galima pažymėti tuo pavadinimu ir kitus daiktus, kuriems būdingas tasai pats požymis. Tačiau tas abstrahavimas nėra kažkoks antrinis aktas; jis nėra pirminės konkrečios medžiagos loginio sutvarkymo rezultatas. Vidinis vaizdas rodo tą vienpusišką požiūrį į daiktų pasaulį, kuris apskritai būdingas bet kokiam suvokimui. Kiekviename gyvame „suinteresuotame" (emociškai nuspalvintame) suvokime dėmesio

fokusas pirmiausia nukreiptas į kurią nors vieną daikto pusę, dalį arba detalę. Tas centrinis arba vyraujantis suvokimo momentas ir yra tai, ką B. Christijansenas labai taikliai pavadino *dominante*. Kuo suvokimas gyvesnis, kuo labiau jisai suinteresuotas, tuo aiškiau pasireiškia jo dominantė, nulemdama tiek suvokimą apskritai, tiek ir jo struktūrinių elementų ryškumo bei aiškumo laipsnį. Tą svarbų vaidmenį, kurį kalbos vidinės raidos pradžioje atlieka vidinis vaizdas, jau susiklosčiusioje ir susiformavusioje kalboje ima vaidinti metafora ir palyginimas. Tai antrinės, išvestinės, sudėtingos vidinio vaizdo formos. Ar kalbėtų poetas apie „rašalo eketę" (*«чернильной проруби»*. — *A. Achmatova*), „apie tylų ramios lempelės žvilgsnį" (*«о тихом оке бесстрастной лампады»*.—*F. Sologubas*), ar sakytų:

Роняет лес богряный свой убор[12]

(A. Puškinas),

arba:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка[13]

(A. Blokas),

arba:

Дикой кошкой горбится столица[14]

(O. Mandelštamas),

arba:

Песчанистою пылью слов
Часами прядает ученый[15]

(A. Belas),—

kiekvienu atveju tų metaforinių posakių meninis poveikis paremtas tuo, kad jie grynu pavidalu atkuria gyvo suinteresuoto suvokimo struktūrą. Kokybiniai skirtumai tarp tų metaforų (jeigu abstrahuosimės nuo jų turinio) priklauso vien tik nuo dominančių pasirinkimo, t. y. nuo menininko sąmonės nusiteikimo, jos orientavimosi į tuos ar kitus daikto, kaip konkrečios visumos, momentus (į jo savybes, būseną, jo keliamą subjektyvų įspūdį, jo realumo formą ir pan.). Toks yra ir palyginimas; skirtumas tik tas, kad dominantė čia nėra atskiras (priklausomas) vaizduojamo daikto ar reiškinio, kaip visumos, momentas, o išauga į daug-

maž savarankišką darnų vaizdą. Tarp paprastos metaforos ir sudėtingo palyginimo su dviem visai savarankiškais vaizdais galima įžiūrėti visą eilę pereinamųjų laipsnių. Pavyzdžiui:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит[16]

(A. Puškinas);

...А пытка длилась,
И, как преступница, томилась
Любовь, исполненная зла[17]

(A. Achmatova);

И по траве, как снег бледна,
Дрожа от радостного страха,
Идет она[18]

(F. Sologubas);

Хозяйка хмурится в подобие погоды[19]

(A. Puškinas);

Когда я вышла, ослепил меня
Прозрачный отблеск на вещах и лицах,
Как будто всюду лепестки лежали
Тех желто-розовых, некрупных роз,
Название которых я забыла[20]

(A. Achmatova);

Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет,—
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.[21]

(A. Blokas)

Tuo metaforos, palyginimo ir apskritai poetinio vaizdingumo įsišaknijimu gyvo suvokimo struktūroje kaip tik ir galima paaiškinti vidinį ryšį tarp žodžio ir potencialaus daikto vaizdo. Ir tikrai dominantė,

lemianti poetinio vaizdo (metaforos, palyginimo) dalykinę prasmę, pagauna ir užfiksuoja tiktai svarbiausią, vyraujantį suvokimo momentą, uždedantį savo žymę visa kam. Tuo paaiškinama, kad:

a) iš vienos pusės, poetiniam vaizdui būdingas (palyginti su tapybiniu arba skulptūriniu vaizdu) diskretumas ir fragmentiškumas [22]:

...Сначала косвенно-внимательные взоры,
Потом слов несколько, потом и разговоры,
А там и дружный смех, и песни вечерком,
И вальсы резвые, и шопот за столом,
И взоры томные, и ветреные речи,
На узкой лестнице замедленные встречи [23]

(A. Puškinas);

А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

И невозможное возможно
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!... [24]

(A. Blokas);

b) kita vertus, poetinė kalba dėl minėtos ypatybės kaip tik ir įgyja tai, ką įprasta vadinti jos vaizdingumu, arba vaizdumu. Fiksuodama gyvo suinteresuoto suvokimo dominantę, poetinė metafora arba palyginimas sukelia įspūdį, *iliuziją*, tarsi jų pagrindą sudarantis suvokimas yra atkuriamas pilnai. Tačiau tai kaip tik tėra tik iliuzija, kad atsiranda *aktualus* dalykinis vaizdas, nes poetinis žodis pažymi tik dominantę, kuri pati savaime yra kažkas abstraktu ir nevaizdinga; jos turimas dalykinis vaizdas yra paslėptas, potencialus, ji tėra tarsi jo diferencialas. Ta prasme, t. y. daiktiškumo atžvilgiu, poetinis vaizdas pačia savo esme yra potencialus.

Tačiau tas potencialumas nereiškia, kad dalykiniam (pvz., tapybiniam arba muzikiniam) vaizdui atsirasti yra reali galimybė, kaip mano J. Folkeltas, tvirtinąs, kad vaizdingą poetinę kalbą lydi *įsitikinimas, jog galima (Gewißheit der Möglichkeit)* dalykinį vaizdą realizuoti. Poetinį vaizdą anaiptol ne visada galima realizuoti kaip dalykinį; dar daugiau: pilnas jo realizavimas, kaip matėme, gali ne tik nesustiprinti, o, priešingai, suardyti meninę jo vertę. Kitaip tariant, poetinis vaizdas, nepaisant

dalykinio potencialumo, egzistuoja pats savaime, ir poetinis jo vertingumas visai nepriklauso nuo didesnės ar mažesnės dalykinės jo realizacijos [25].

V

Tačiau poetinio vaizdo ryšys su gyvo suvokimo struktūra yra dar platesnis ir gilesnis. Jeigu poetinio vaizdo uždavinys yra sukelti iliuziją, tarsi atkuriamas monolitiškas dalykinis suvokimas, tai, matyt, tą vaizdą sąlygojančios dominantės turi būti taip parinktos, kad jos kaip galima aiškiau ir ryškiau iškeltų ir parodytų gyvo estetinio suvokimo esmę ir prigimtį. O tą esmę apibūdina ne tiktai tam tikrų dominančių buvimas, bet taip pat ir vidinė organinė visų suvokimo struktūrinių faktorių vienybė. Savo atsiradimo momentu, kai suvokimas dar nepaliestas ir nepakeistas antrinių refleksijos, klasifikacijos ir abstrakcijos aktų, jis išgyvenamas kaip gyva neardoma pirmapradė vienybė, kuri nežino skirtumo ir priešingumo tarp to, kas subjektyvu ir objektyvu, emociška ir dalykiška, tarp vertybės ir paties buvimo. Kad išsaugotų tą pirminę suvokimo vienybę, poetinis vaizdas turi betarpiškai „apstulbinti"; tarytum spindulys, sklindantis nuo daikto ir laužiamas kurios nors tarpinės aplinkos (refleksijos, praktinės gyvenimiškosios schematizacijos), jis turi pavergti skaitytoją savo betarpiškąja dalykine jėga. Jeigu remsimės paties estetinio suvokimo prigimtimi, tai poetinei kūrybai, kad ši atkurtų jo organišką visumą, atsiveria tarsi du keliai, ne paneigiantys, o papildantys vienas kitą: 1) arba parinkti vaizdo dominantę taip, kad ji iškeltų ir pabrėžtų kaip tik pradinį arba vyraujantį suvokimo momentą — tai, kas veikia pirmiausia betarpišką įspūdį, stebina, patraukia dėmesį ir sukelia vienokią ar kitokią atsakomąją emocinę reakciją; 2) arba suartinti žodiniu vaizdu atkuriamą suvokimą su tokiais suvokimais, kurių visų sudedamųjų momentų vidinę vienybę mes iš tikrųjų išgyvename, t. y. kuriuose ji išsaugo savo jėgą ir nėra automatiškai griaunama sąmonės gyvenimiškojo nusistatymo, o tokie yra tiek mūsų pačių, tiek bet kurios kitos gyvos būtybės suvokimai. Šis antrasis būdas sudaro poetinio *įasmeninimo* (sudvasinimo) pagrindą [26]. Jo esmė tokia aiški, kad nereikalauja atskirų pavyzdžių. Kai dėl pirmojo būdo, tai jis turi dvi pagrindines atmainas, kurių skirtumas gali būti taip aptartas: daikto gyvoji būtis, atsiskleidžianti mums per betarpišką suvokimą, susitelkia arba pačiame jo paviršiuje, arba jo vidiniame branduolyje. Įprastas gyvenimiškasis suvokimas nesustoja daikto paviršiuje, jisai smelkiasi

gilyn, bet nepasiekia branduolio. Poetinis suvokimas fiksuoja vaizdais arba betarpišką išorinę daikto išvaizdą (jo paviršių), arba jo vidų, jo esmę. Pirmasis kelias yra *impresionizmo*[27] plačiąja to žodžio prasme kelias; jis kuria poetinį vaizdą iš pradinių, betarpiškų suvokimo momentų, kurie apnuogina tiktai daikto paviršių, o tikroji prasminė pusė pasilieka prislopinta, nepilnai įsisąmoninta, nustumta į antrąjį planą. Tokiuose impresionistiniuose vaizduose svarbiausia užfiksuojamas jų pagrindą sudarančio suvokimo jutimiškas apčiuopiamumas, taip pat jo nykstamumas, nepastovumas, didelis subjektyvumas.

Pavyzdžiai:

...Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала:
Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум, и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры,
И ревом скрыпок заглушен
Ревнивый шепот модных жен.[28]

(A. Puškinas)

Вновь оснежённые колонны,
Елагин мост и два огня.
И голос женщины влюбленный.
И хруст песка и храп коня.
Две тени, слитых в поцелуе,
Летят у полости саней.[29]

(A. Blokas)

Palyginkime taip pat orkestro aprašymą A. Belo kūrinyje „Pirmasis pasimatymas" (*«Первое свидание»*).

Antruoju keliu eina *tipizuojantis* arba apibendrinantis poetinio vaizdavimo stilius; jisai stengiasi pagauti ir užfiksuoti gyvajam suvokimui atsiskleidžiančio daikto bendrąją esmę arba jo tipiškąją prigimtį. Todėl tipiškame vaizde lemiamą vaidmenį vaidina jo vidinė dalykinė-prasminė vienybė (dalykinė-prasminė dominantė)[30]. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad tas tipizuojantis, apibendrinantis stilius neišsaugo vaizde suvokimo betarpiško akivaizdumo, o jį visiškai griauna, nes suartina poetinį vaizdą su moksliniu apibendrinimu, kuris grindžiamas

loginiu abstrahavimu, t. y. diskursyvinės minties aktu. Tačiau nereikia pamiršti, kad bendrybės būna nevienodos. Yra bendrybės — diskursyvinio abstrahavimo rezultatas, bet yra ir tokios, kurios suvokiamos betarpiškai ir intuityviai. Šiai antrajai rūšiai priklauso taip pat bendrybė, būdinga *meninei tipizacijai*. Tipiškame vaizde betarpiškai sučiupta tai, kas lemia vieno ar kito suvokimo prasminį dalykinį centrą, kas sudaro jo nekintamą, pastovią prigimtį. Šit kodėl tasai vaizdas yra iš pagrindų toks pat intuityvus, kaip ir impresionistinis vaizdas. Skirtumą tarp vieno ir kito sudaro ne intuityvumo laipsnis, o pobūdis suvokimų (išorinių arba vidinių), iš kurių tie vaizdai išauga ir kuriuos jie atgaivina.

Kartu su intuityviais vaizdais (poetiniais griežtąja to žodžio prasme) egzistuoja vis dėlto ir kiti, kuriuos pagimdo refleksija ir kurie plėtojasi palyginamojo apmąstymo procese. Tie vaizdai yra *diskursyvinio (refleksinio)* pobūdžio ir gali būti vadinami taip pat *retoriniais*, nes sudaro būdingąją kaip tik retorinės kalbos ypatybę [31]. Tačiau jie vartojami ne vien retorinėje kalboje; jų kiek nori randame ir poezijoje, pvz., klasikiniame antikos stiliuje ir jo vėlesniuose variantuose (XVIII a. ir XIX a. pradžios klasicizme), kur retorinis elementas apskritai labai stiprus. Kaip diskursyvinio mąstymo vaisius, retoriniai vaizdai iš tikrųjų dvelkia „abstrakcijos šalteliu" [32]. Tačiau būtų neteisinga klasikiniam stiliui būdingą vaizdų ir posakių apibendrinantį pobūdį apriboti vien tik tuo retoriniu momentu. Klasikinės kalbõs didžiausi laimėjimai yra kaip tiktai tie tipizuojantys arba apibendrinantys vaizdai, kurie savo intuityvumo jėga nenusileidžia impresionistiniams vaizdams. Pavyzdžiui:

Его стихов пленительная сладость,
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость. [33]

(A. Puškinas)

Arba:

Я помню чудное мгновенье. [34]

(A. Puškinas)

Pasiūlytoji čia poetinio vaizdo dominančių klasifikacija yra, suprantama, kaip ir kiekviena klasifikacija, kiek vienpusiškai schematiška, nes traktuoja jas tiktai vienu apibrėžtu piūviu; dėl to ji neatima galimybės kitoms klasifikacijoms, pagrįstoms kitokiais principais.

VI

Kai analizuojama poetinio vaizdo struktūra, negalima aplenkti jo *pažintinės* reikšmės klausimo. Ar meninis suvokimas yra ypatinga pažinimo rūšis? Ar gal pažintinė funkcija meninei jo vertei nėra esminė? Toji problema visada buvo viena svarbiausių ir kovingiausių ne tik poetikoje, bet ir bendrojoje estetikoje. Poetinio vaizdo atžvilgiu ji darosi itin aštri. Juk žodis — apskritai vienas pagrindinių pažinimo įrankių.

Kadangi poetiniam vaizdui būdingas dalykinis, nors ir potencialus, turinys, jame, suprantama, glūdi tam tikras pažintinis momentas. Bet kas tam pažintiniam momentui būdinga ir kuo jis skiriasi nuo kitų pažinimo rūšių — mokslinio arba praktinio-gyvenimiškojo? Ir šiam klausimui spręsti organiškas poetinio vaizdo ryšys su meniniu suvokimu gali būti kelrode žvaigžde.

Suvokimas plačiąja prasme (kaip vidinis ir išorinis suvokimas, taip ir „idealusis" žvilgsnis) yra visokio pažinimo pagrindas ir išeities taškas. Tačiau pažinimas, turintis mokslinius arba praktinius tikslus, niekuomet neapsiriboja paprastu suvokimu ir neišsaugo jo visiškai nepaliesto. Abstrahavimo, apibendrinimo, įvilkimo į žodinę formą procesuose jis apdoroja suvokimo turinį tam tikromis loginėmis operacijomis. Ir tiktai to apdorojimo dėka subjektas iš tikrųjų įvaldo pažinimą, įsisavina jį, gauna galimybę juo naudotis vienais ar kitais tikslais. Bet, kita vertus, visais loginiais aktais užfiksuojamos tiktai atskiros pažinimo pusės arba momentai, ir todėl pažinimo medžiagos loginis apdorojimas neišvengiamai atitraukia pažinimą nuo jo pirminės dirvos — gyvo suvokimo ir kartu riboja, siaurina ir skurdina jo turinį. Meninio vaizdo pažintinis tikslas ir yra tas, kad jis, visai kitaip negu praktinis ir mokslinis pažinimas, ne suardytų, o išsaugotų ir atgaivintų visiškai gryną ir nepaliestą suvokimo, kaip betarpiško (intuityvaus) akto, pirminę sandarą ir pobūdį. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad meninė ir konkrečiai poetinė kūryba to uždavinio negali išspręsti. Abstrahavimo, atrankos ir medžiagos apribojimo procesai jai ne mažiau reikšmingi, kaip moksliniam pažinimui. Tačiau už to išorinio priemonių panašumo slypi gilus vidinis skirtumas. Meno kūryboje visi tie įforminimo aktai orientuoti tarsi į *vaizdinę* pusę, turi kaip tik priešingą reikšmę — ne skaidyti suvokimą į jo sudedamuosius elementus ir faktorius, o iškelti jo pirminę vienybę ir turinio pilnumą.

Mes įsitikinome tuo, analizuodami poetinį vaizdą. Jau dėl to, kad poetinis vaizdas įsišaknijęs žodyje, jis yra abstrahavimo rezultatas. Bet abstrahavimas čia yra ypatingo pobūdžio: jis padeda sučiupti ir išskirti

kaip tik suvokimo *dominantę*, lemiančią jo vidinę sandarą ir betarpišką paveikumą. Todėl pats žodis, kaip potencialaus vaizdo įkūnytojas, užsikrečia gyva suvokimo energija ir prisisunkia jo turinio. O suvokimo turinys nesiriboja vien jo dalykiniu pagrindu. Gyvas suvokimas (ir ypač estetinis) iš tiesų nėra grynai pažintinis aktas ta abstrakčia prasme, kaip, pavyzdžiui, sprendimas arba išprotavimas; tai aktas, apimantis visą gyvąjį subjektą ir suliečiantis jį su betarpiškąja objekto realybe. Be grynai pažintinių ir dalykinių momentų, suvokimo struktūrą ir turinį lemia dar ir kiti momentai: kalbant objektyvia terminologija — tai kurios nors betarpiškai sučiumpamos vertybės buvimas (ko nors, kas paprasčiausiai yra *reikšminga*), o kalbant subjektyvia terminologija — tam tikra *emocinė įtampa*. Meninio suvokimo objektą žmogus ne tik išoriškai kontempliuoja, bet ir *išgyvena;* tasai objektas tarsi suartina mus su gyvu savo būties ritmu. Ši meninio pažinimo ypatybė ir rodo pažintinį poetinio vaizdo pobūdį. Poetinis vaizdas, kaip ir meninis suvokimas, atveria mums tik vieną objekto aspektą; jis nesiekia nei mokslinio pažinimo pilnumos, nei sistemingumo; tam reikalingos priemonės (atskirų požymių atskyrimas ir fiksavimas, jų įjungimas į dėsningų santykių sistemą), kurios jam iš esmės yra svetimos. Bet jis tolimas ir analogijai įprasta prasme, einančiai nuo daugiau žinomo prie mažiau žinomo [35]. Panašiai kaip ir meninis suvokimas, jis yra grindžiamas intuicija, kuri akimirksniu nužeria objektą, daro jį mums artimą ir suprantamą ir betarpiškai atskleidžia jo savitumo bei savaimingumo reikšmę ir vertę. Ta prasme kiekviename tikrai poetiniame vaizde glūdi kažkas *vitališka,* ką pažįstame ir juntame savo „vidumi" kaip jo gyvenimiškąją tiesą ir kas suteikia jam ypatingą emocinę spalvą [36].

Nurodyta meninio suvokimo (o kartu ir poetinio vaizdo) ypatybė tapo faktišku pagrindu vienai populiariausių šiuolaikinių estetikos teorijų — *įjautimo* teorijai. Meninio suvokimo emocingumą ir vitališkumą ji aiškina suvokiančiojo subjekto veikla. Jisai, pats to nepastebėdamas, savo paties jutimus, nuotaikas ir vertinimus perkelia į suvokiamąjį objektą, davusį pretekstą jiems atsirasti. Paslėpta tos teorijos prielaida yra ta, kad meninio suvokimo objektas (iš pagrindų, pirminiu savo pavidalu) yra tas pats, kaip ir gamtamokslinio stebėjimo objektas, kad spalvos ir linijos tapyboje, garsai muzikoje, žodžiai poezijoje iš esmės nesiskiria nuo tokių pat reiškinių, kuriuos tyrinėja optika, akustika, fonetika ir kiti gamtos mokslai. Jeigu tai tiesa, tai meninio suvokimo emocinis nuspalvinimas ir jo vertingumas gali būti subjektyvios kilmės.

Tačiau neaprioriška fenomenologinė analizė rodo, kad ši prielaida visai nepagrįsta ir net klaidinga. Jos tariamas įtikinamumas ir akivaizdumas

paaiškinamas tik gamtamokslinio mąstymo įsišaknijimu šiuolaikinio žmogaus sąmonėje, jo polinkiu vien gamtos reiškinius traktuoti kaip tikrąją pirminę realybę, o į visus kitus aplinkinio pasaulio fenomenus žiūrėti, kaip į subjektyvios žmogaus veiklos — jo proto ir vaizduotės padarinius. Kad toks požiūris neteisingas, dabar jau aiškiai supranta šiuolaikinė filosofija [37]. Dalykinio ir emocinio momento vienybę, kaip matėme, betarpiškai įkūnija meninio suvokimo turinys; tai — pradinis fenomenas, kuris taip pat mažai tegali būti paaiškintas kokiais nors subjektyviais aktais, pavyzdžiui, įjautimu arba subjektyvių išgyvenimų projektavimu į objektą, kaip ir betarpiškas kito žmogaus dvasinio gyvenimo suvokimas. Teisingiau būtų kalbėti ne apie įjautimą, o apie tai, kad išgyvenamas kažkoks viršasmeninis gyvenimo vieningumas, atsiskleidžiantis meniniame suvokime ir apimantis vienodai ir suvokiantįjį subjektą, ir suvokiamąjį objektą [38]. Ir tiktai tos betarpiškai juntamos vienybės pagrindu yra galimas, kaip kažkoks antrinis aktas, įjautimas, t. y. objekto savaimingo gyvenimo supratimas pagal analogiją su savuoju, žmogaus gyvenimu. Ta prasme įasmeninimai ir antropomorfizmai poetiniuose vaizduose žymi jau tam tikrą pirminio savaimingos objekto būties suvokimo aiškinimą. Jų meninė jėga priklauso nuo to, kiek juos nulemiančios dominantės sučiumpa svarbiausius mazgus gyvame objekto audinyje, t. y. atkuria objektą, neištraukdami jo iš konkrečios realybės pilnumos, o palikdami jį pasinėrusį joje [39].

Tasai sugebėjimas sučiupti ir užfiksuoti žodiniame vaizde suvokimo dominantes (svarbiuosius „mazgus") ir yra poeto menas,— menas vaizduoti abstrakčiai tai, kas konkretu, idealiai tai, kas realu, fragmentiškai ir ribotai tai, kas nedaloma ir neaprėpiama, pasakyti tai, kas nepasakoma. Atskleisdamas paslėptą žodžio prigimtį, poetas paverčia jį kažkuo daugiau, negu paprastas žodis. Tai paskutinė poezijos meninės tiesos instancija ir pagaliau specifinė meninio pažinimo ypatybė — ta ypatybė, kurios dėka meninis vaizdas yra *turiningas,* daiktiškai svarus, pilnakraujis. Aiškiausiai tai rodo poetinis palyginimas. Jo meninis poveikis nesiriboja tuo, kad jisai sukelia daiktiško akivaizdumo ir pilnumo iliuziją; jis duoda kažką daugiau. Iš dalies tai atsitinka dėl tos vidinės įtampos, kuri būdinga poetiniam vaizdui dėl jo potencialumo, jo paslėptos tendencijos pavirsti kokiu nors aktualiu tapybiniu, muzikiniu ir pan. vaizdu [40]. Tačiau poetiniame palyginime turiningumas reiškia dar kažką kita. Juk palyginimas atsiranda iš dviejų vaizdų sugretinimo, iš kurių vienas apsprendžia kitą kaip dominantė. Kiekvienas iš jų išsaugo savo ypatingą pavidalą; antra vertus, jungiami bendro dalykinio-emocinio pagrindo, jie susilieja į vieną savotišką, kartais keistą visumą.

Kas laiduoja tokio susiliejimo galimybę? Vien tiktai dalykinio vaizdo potencialumas, jo pasinėrimas į žodžio stichiją. Ir tiktai žodžio stichijoje ir jos dėka įvyksta pats susiliejimas, t. y. aktualizuojamas poetinio palyginimo meninis paveikumas. Pavyzdžiu gali būti kad ir F. Tiutčevo eilėraštis „Jūros žirgas" *(«Конь морской»)*:

О, рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зеленой гривой,
То смирный, ласково-ручной,
То бешено-игривый!
Ты буйным вихрем вскормлен был
В широком божьем поле;
Тебя он прядать научил
Играть, скакать на воле!
Люблю тебя, когда стремглав,
В своей надменной силе,
Густую гриву разтрепав,
И весь в пару и мыле,
К брегам направив бурный бег,
С веселым ржаньем мчишься,
Копыта кинешь в звонкий брег
И — в брызги разлетишься!..[41]

Iš vienos pusės, jūros žirgas — ne kas kita, kaip bangos, dūžtančios į krantą; bet iš kitos pusės — tai ne tik bangos. Bangos pavirsta žirgu, pasilikdamos tuo pat metu bangomis.

Bet koks mėginimas iki galo aktualizuoti palyginime sugretintus vaizdus ir atitraukti juos nuo žodinio pagrindo neišvengiamai ardo palyginimą, kaip ypatingą estetinės būties formą.

Išgyvenant poetinį palyginimą, atsitinka kažkas panašaus į tuos poslinkius ir pasikeitimus, kuriuos dalykinė sąmonė patiria sapnuose, kai du skirtingi objektai susilieja į vieną arba koks nors dalykinis vaizdas sugeria į save vidinius organinius sapnuojančiojo jutimus ir iš dalies tarsi susitapatina su jo asmeniu. Ir sapnui būdinga susilpnėjusi refleksija, t. y. kaip tik toji sąmonės veikla, kuri atskiria ir atriboja vieną nuo kito tai, kas subjektyvu ir objektyvu, vidujiška ir išoriška, emociška ir dalykiška. Ir todėl čia dažnai išlieka tas pradinis suvokimo monolitiškumas ir vientisumas, kuris būdingas estetiniam sąmonės nusistatymui[42].

VII

Poetinio vaizdo vidinė sandara atspindi gyvo suvokimo struktūrą — tokia pagrindinė buvusios analizės išvada. Tuo paaiškinama jo dalykinės ir nedalykinės (emocinės) pusės neardoma vienybė, organiškas jų suaugimas. Emociniai faktoriai (jutimai, nuotaikos, vertinimai) ne tiktai lydi poetinį vaizdą kaip pastovios subjektyvinės sferos, bet betarpiškai dalyvauja jo struktūroje kaip neatskiriami sudedamieji elementai. Kaip surasti ir tyrinėti tuos nedalykinius elementus, rodo visa tai, apie ką kalbėta. Kadangi jie organiškai susiję su dalykiniais poetinio vaizdo elementais, tai tų pastarųjų analizė turi neišvengiamai atskleisti ir juos atitinkančius emocinius elementus. Iš tikrųjų: poetinio vaizdo pagrindas, kaip matėme, yra pats žodis. Tačiau jutiminė jo prigimtis poezijoje nesiriboja vien kuriais nors artikuliuotų garsų deriniais; jai būdingas tam tikras emocinis tonusas. Vadinasi, betarpiškas žodžio suvokimas supponuoja visą gamą įvairiausių jausmų ir emocijų, įsišaknijusių jutiminėje jo prigimtyje, t. y. jam būdingoje melodikoje, ritme, eufonijoje ir kt[43]. Tuo būdu formaliajai (žodinei) poetinio vaizdo pusei atliepia grynai formalūs emociniai momentai.

Kai kuriose dabartinės poezijos srovėse ta formalioji žodžio pusė iškyla į pirmą planą; kaip tik joje yra įžvelgiama poetinio žodžio esmė. Kaip tapyboje pirmiausia reikalinga grynai tapybinė kompozicija, kurios formalieji privalumai visiškai nepriklauso nuo jos įkūnijamo dalykinio-prasminio turinio, taip ir poezijos uždavinys turi būti — išaiškinti „žodžio kaip žodžio" grynąją prigimtį. Ir kadangi dabartinė tapyba grynindama ir gilindama savo tapybinę esmę, pasidarė visiškai nedalykinė, tad ir poezija turinti siekti to paties tikslo — išvaduoti žodį nuo prasmės naštos, pašalinti viską, kas temdo ir gožia betarpišką jutiminį jo pavidalą, ir tokiu būdu atskleisti savarankišką jo vertę. Tokia yra futurizmo programa. Ar įgyvendinama ji poezijoje? Ir apskritai, ar teisingas jos išeities taškas — formaliosios (jutiminės) ir dalykinės-prasminės žodžių pusės griežtas priešpastatymas?

Žodis, kadangi jis apskritai yra žodis, visuomet *raiškus*, t. y. turi kokią nors prasmę; tačiau toji prasmė visai neturi būti dalykinė-loginė. Kalba yra išraiškinga, prasminga ne tiktai dėl savo dalykinės reikšmės, bet taip pat ir dėl savo ritminės bei dinaminės struktūros, savo fonetinių ypatybių ir kt.[44] Ši kalbos pusė yra netgi svarbesnė ir elementaresnė, negu dalykinė-prasminė. Tai rodo kalbos raida; pirmaisiais ir antraisiais savo gyvenimo metais vaikas suaugusiųjų kalboje suvokia ir supranta pirmiausia kaip tik tą pirminį jos jutiminės sudėties raišku-

mą, t. y. intonaciją, ritmą, nuotaiką ir balso nutilimą. Lygiai taip pat ir pati vaiko kalba iš pradžių funkcionuoja tiktai savo jutiminės prigimties ribose ir beveik neturi dalykinės-loginės prasmės. Ir vis dėlto ji ne mažiau raiški ir prasminga. Tačiau ir visai išsivysčiusioje ir susiformavusioje kultūringo žmogaus kalboje toji pirminė nedalykinė prasmė turi savo reikšmę; ta prasmė atsiskleidžia netgi fonetinėje atskirų žodžių sudėtyje; kalbame juk apie daugiau ar mažiau išraiškingus žodžius, atsiribodami nuo jų grynai dalykinės prasmės.

Iš čia aišku, ko, tiesą sakant, siekia nesąvokinė (заумная) futuristų kalba: jeigu jie nori išvaduoti žodį iš dalykinės prasmės pančių, tai, suprantama, ne todėl, kad atimtų iš jo visokią prasmę, o todėl, kad, pašalinę dalykinę prasmę, ryškiau ir reljefiškiau iškeltų jo betarpiškąjį raiškumą,— ir tai neginčijamas metodologinis futurizmo nuopelnas. Tačiau ir tokiose ribose uždavinys, kurį pasiėmė nedalykinė poezija, yra neįgyvendinamas, nes jis prieštarauja pačiai žodžio esmei. Patsai artikuliuoto žodžio, kaip rišlios kalbos (su visu jos etimologinių ir sintaksinių formų bei pakitimų įvairumu) pagrindo, atsiradimas neatskiriamai susijęs su jo dalykinės prasmės nustatymu bei išaiškinimu. Jeigu nebūtų tos prasmės, žodis, būtent kaip žodis, prarastų teisę savarankiškai egzistuoti ir galėtų būti pakeistas bet kuria kita sąlygine (gestų, garsų ir pan.) kalba. Galima, suprantama, atsiriboti nuo žodžio dalykinės pusės ir iškelti į pirmą planą jo betarpišką garsinį ir ritminį raiškumą, tačiau toji galimybė bus visada tiktai reliatyvi. Kadangi žodis suvokiamas apskritai kaip žodis, tai jis visuomet suvokiamas kaip dalykiškai prasmingas žodis — netgi tais atvejais, kai mes jo nesuprantame, pavyzdžiui, klausydamiesi mums nesuprantamos svetimos kalbos. Tam, kad žodį būtų galima suvokti tiktai kaip išraiškingų garsų derinį, turi pakisti pats sąmonės nusistatymas, t. y. žodis turi liautis buvęs žodžiu.

Tačiau jei žodžio dalykinės prasmės eliminavimas yra dirbtinis eksperimentas, pražudantis organišką žodžio gyvybę, tai jo betarpiško jutiminio raiškumo nepaisymas paverčia jį negyva schema, grynai sąlyginiu, atsitiktiniu simboliu. Konkrečiai žodžio prigimties pilnybei pirminė nedalykinė prasmė (kurią turi jutiminė žodžio pusė) ir dalykinė-loginė prasmė yra vienodai svarbi. Kaip jutiminis žodžio raiškumas būna labiausiai veiksmingas tiktai turėdamas ir įkūnydamas tegu ir paslėptą dalykinę prasmę, taip ir toji prasmė gali visiškai pilnai atsiskleisti tiktai minėtojo raiškumo pagrindu. Parodyti organišką tų dviejų momentų vienybę žodžio prigimtyje ir yra tikrasis poezijos uždavinys. Suprantama, priklausomai nuo meninės intencijos vienokios ar kitokios krypties, t. y. priklausomai nuo to, kokia pasirenkama pagrindinė dominantė, sąlygojanti

poetinio kūrinio visumą, vienas iš tų dviejų momentų gali įgyti vyraujančią reikšmę; tačiau toksai vyravimas poezijos, kaip žodžio meno, ribose niekuomet negali visiškai panaikinti nei dalykinės-loginės, nei pirminės-nedalykinės prasmės. Poetinės kalbos savitumas, jos individualūs niuansai žymia dalimi priklauso nuo to, kaip santykiauja tarpusavyje jos dalykinio turinio įtampa ir jos grynai formalaus raiškumo jėga [45].

Garsinis ir ritminis žodžio raiškumas kyla daugiau iš pirmapradžio ir gilesnio gyvybės ar sąmonės sluoksnio, kuris iš esmės yra nevaizdus, bet turi polinkį įsikūnyti į vienokius ar kitokius konkrečius vaizdus. Tai nereiškia, kad jo turinys pasibaigia vien emociškai vertingais momentais; pastarieji vaidina jame tiktai vadovaujantį vaidmenį, nes įsisąmoninimo procese, kaip teisingai nurodė M. Šeleris („Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik", I), jie visuomet aplenkia dalykinius momentus. Todėl iš to sluoksnio kylančias nuotaikas labiausiai atitinka tokia žodinė forma, kuri nesutelkia dėmesio į kuriuos nors konkrečius vaizdus. Tai, matyt, yra viena iš priežasčių, paaiškinančių tą ypatingą meninę jėgą, kurią kartais suteikia poetinei kalbai kaip tik tasai žodinės formos apibendrintumas ir nevaizdumas. Pavyzdžiui:

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей [46].

(A. Puškinas)

VIII

Tačiau apie tą formalųjį žodžio raiškumą mes čia smulkiau nekalbėsime. Mūsų uždavinys yra ištirti tiktai emocinį momentą, susijusį su tuo, kas įprasta vadinti poetinio kūrinio „turiniu", t. y. ištirti tuos jausmus ir nuotaikas, kuriuos sudėjo į jį poetas ir kurie lemia jo vidinę dalykinę prasmę. Poetinio kūrinio uždavinys — perteikti tuos jausmus ir nuotaikas skaitytojui arba klausytojui. Todėl būtina išsiaiškinti, kaip vyksta tas perteikimas, arba tiksliau — kaip ir kokia forma mes pergyvename tą dalykinį-emocinį momentą meninio suvokimo procese. Ar iš tikrųjų skaitytojas arba klausytojas, kaip paprastai sakoma, „užsikrečia" poeto

nuotaika? Įjautimo (arba „vidinio mėgdžiojimo") teorija atsako į tą klausimą teigiamai: suvokiantysis, jos aiškinimu, atkuria savyje tuos pačius jausmus, kuriuos išreiškė poetas savo kūrinyje, jis realiai juos iš naujo pergyvena. Ir tiktai to realaus atkūrimo pagrindu vyksta įjautimo aktas, t. y. paties suvokiančiojo jausmai ir nuotaikos perkeliami į priešais jį esantį meno kūrinį.

Tačiau ar pateisina šį aiškinimą griežta faktų analizė? Ar iš tikrųjų poetas, aprašydamas meilę, kūrybinį įkvėpimą, vienišumą minioje ir pan., priverčia mus realiai pergyventi visus tuos jausmus ir nuotaikas? Jeigu tikrai taip būtų, tai suvokiančiajam nusitrintų riba tarp meno ir gyvenimo, t. y. estetiniai išgyvenimai iš esmės nesiskirtų nuo visų kitų išgyvenimų ir kartu su jais (vienoda prasme) įeitų į mūsų realų praktinį gyvenimą. Tuo tarpu estetiniam suvokimui būdinga kaip tik tai, kad jis praktiškai „nesuinteresuotas", t. y. atsijęs nuo visų realių gyvenimiškų ryšių ir todėl savaiminis. Juk ne be pagrindo kalbama, kad menas „perkelia žmogų į kitą pasaulį", „pakylėja jį virš tikrovės", atitolina nuo gyvenimo ir pan. Tos meninio išgyvenimo ypatybės negalima paaiškinti įjautimo fenomenu, nes jis sutinkamas taip pat ir neestetinėje gyvenimo sferoje. Kas gi tokiu atveju nulemia specifinį estetinės emocijos pobūdį?

Ne kartą mokslinėje filosofijos literatūroje buvo nurodoma, kad estetinės emocijos — tai ne realūs, ne tikri, o tiktai tariami arba fiktyvūs jausmai *(Scheingefühle).* Vienų tyrinėtojų nuomone, fiktyvumo supratimas nuolatos lydi estetines emocijas, o kitų nuomone, meniniame suvokime jis pinasi su jų objektyvaus realumo iliuzija (K. Langės iliuzijos teorija).

Ir vienas, ir kitas aiškinimas vargiai gali būti laikomas patenkinamu. Tikrasis menas niekada nesistengia kurti iliuzijų, kurios skatintų painioti estetinę ir realią būtį. O jeigu menas neduoda preteksto tokiai apgaulei, tai meniniame suvokime nėra vietos ir tos apgaulės supratimui. Lygiai taip pat nėra jokio faktinio pagrindo tvirtinti, kad tariamumo arba fiktyvumo supratimas iš pat pradžių vaidina lemiantį ir vadovaujantį vaidmenį meniniame suvokime. Estetinės ir realios būties skirtumą mes, žinoma, suvokiame, tačiau to skirtumo supratimas glūdi (potencialiai) pačiame estetiniame suvokime, jis egzistuoja kartu su juo, bet anaiptol jo nepagrindžia.

Bet ką gi tokiu atveju reiškia tasai fiktyvumas arba tariamumas, kuris priskiriamas estetinei emocijai? Belieka tiktai lyg ir vienas atsakymas: estetinėmis emocijomis mes išgyvenome ne pačius jausmus, o tiktai jų vaizdinius. Tačiau tą atsakymą reikia dar toliau tikslinti. Kaip, tiesą sakant, derėtų suprasti jutimų arba emocijų vaizdinius? Jeigu tai — tokio

pat objektyvaus pažintinio pobūdžio vaizdiniai, kaip ir daiktų vaizdiniai, tai estetinių emocijų apskritai nereikėtų vadinti emocijomis, nes jos tebūtų ne kas kita, kaip grynai intelektualus svetimų (t. y. pavaizduotų meno kūrinyje) jausmų, nuotaikų, vertinimų ir pan. *supratimo* aktas.

Koks nepagrįstas tas intelektualistinis aiškinimas, iš karto matyti, pasižiūrėjus į konkrečius faktus. Kad egzistuoja specifinis emocinis faktorius, sudarantis esminį meninio suvokimo momentą, nėra jokios abejonės. O, be to, naujausi fenomenologiniai tyrinėjimai įtikinamai parodė, kad svetimų emocijų ir nuotaikų supratimas iš esmės skiriasi tiek nuo realaus tų išgyvenimų atgaminimo, tiek ir nuo visų grynai intelektualinio vaizdavimosi aktų. Tai ypatingas intencionalinis aktas, kurio dėka mes emociškai sučiumpame svetimus jausmus ir nuotaikas, tačiau taip, kad, sučiupdami juos, nepergyvename jų realiai. Mes „jaučiame" kitų išgyvenamą meilę, džiaugsmą ir pan., bet patys realiai tuose jausmuose nedalyvaujame. Čia yra tai, ką vokiečiai pažymi ypatingais, į rusų [ir lietuvių] kalbą neišverčiamais žodžiais: *Nachfühlen, Nachempfinden, Nacherleben*[47]. Tokios rūšies emocinio supratimo aktams priklauso, matyt, ir su meniniu suvokimu susijusios emocijos. Kad užbaigtume jų charakteristiką, belieka dabar dar atsakyti į aukščiau iškeltą klausimą: kas nulemia jų specifinį estetinį pobūdį?

Mes ištirsime tą klausimą, atsižvelgdami tiktai į mus dominančią sritį — poeziją.

IX

Viena iš esminių emocinio supratimo ypatybių yra ta, kad jis pasižymi įvairiais adekvatumo laipsniais; kuo pilniau ir aiškiau suprantama, tuo labiau priartėjama prie realaus svetimos būsenos išgyvenimo, kuris yra siekiamoji riba. Ta prasme emocinis supratimas gali būti apibūdintas kaip potenciali realaus svetimos būsenos išgyvenimo forma. Kitaip tariant, santykis tarp emocinio supratimo ir jį atitinkančio svetimos būsenos išgyvenimo akto yra visiškai analogiškas santykiui tarp potencialiosios ir aktualiosios dalykinės prasmės (dalykinio vaizdo). Poetinio išgyvenimo struktūrai tasai emocinio ir prasminio faktoriaus paralelizmas turi lemiamos reikšmės. Kaip dalykinis vaizdas poetiniame suvokime neišeina iš potencialaus rišlumo ribų ir yra jutimiškai realizuojamas tiktai savo įkūnytojo — *žodžio,* taip ir jį atitinkantis emocinis momentas nėra aktualizuojamas su visu savo gyvenimiškuoju veiksmingumu, o lie-

ka pasinėręs į žodžio stichiją, spausdamas ir verždamasis pro ją savo potencine įtampa. Taigi tie žodžio krantai ir yra toji pagrindinė poetinės emocijos ypatybė, kuri lemia visus kitus jos skirtumus: jos atsijimą[48] nuo realių gyvenimiškųjų santykių, jos idealų (irealų) pobūdį ir pan. Todėl žodžio gelmėse formuojasi ir tikrai estetinė poetinio išgyvenimo prigimtis. Kontempliatyvus sąmonės nusistatymas, kuris jam būdingas ir kurio dėka išryškėja savaiminga žodžio vertė, kartu atskleidžia ir besąlygišką emocinio turinio vertę bei reikšmę, visiškai nepriklausančią nuo realaus praktinio gyvenimo vertinimų įvairumo. Dėl to estetinę reikšmę ir meninį reikšmingumą gali įgyti ne vien teigiamos, bet ir neigiamos gyvenimo vertybės (pvz., mirtis, beprotybė, sielvartas ir pan.). Tačiau vidinis suaugimas su žodžiu poetiniam išgyvenimui turi dar kitą, gilesnę reikšmę.

Labai prasminga, kad, pačių poetų prisipažinimu, lemiamieji kūrybos momentai yra susiję su visiškai ypatinga dvasine būsena, kai poetas „patiria keistą susijaudinimą"*(«познает дивное волнение»)*, „garsų ir sąmyšio kupinas" *(«звуков и смятенья полн».— A. P u š k i n a s)*. Toji, Šilerio žodžiais tariant, „muzikali" nuotaika — pati savaime yra bevaizdė ir bedaiktė, tačiau joje gimsta ir iš jos iškyla daiktų vaizdai. Kitaip tariant: toji nuotaika yra gilesnis, tamsesnis sąmonės (gyvybės) sluoksnis, iš vidaus dar neišsiskaidęs, neturintis objektyvaus pobūdžio, bet kartu sudarantis visų šviesesniųjų ir viršesniųjų sąmonės sluoksnių, pasižyminčių tam tikru dalykiniu turiniu ir prasme, šaltinį ir pagrindą. Paprastai tuose pastaruosiuose sluoksniuose nelieka jokių pėdsakų, rodančių jų kilmę iš sąmonės gelmių. Tačiau poetiniame žodyje — ir tai yra jo žavumo paslaptis — tie pėdsakai vėl atgyja ir pasirodo su pavergiančia jėga ir įtikinamumu. Iš tikrųjų žodis kaip konkreti visuma derina savyje du pradus: iš vienos pusės, jis įkūnija jau apiformintą dalykinę prasmę, iš kitos — savo betarpišku jutiminiu raiškumu jis išsikerojęs giluminiame sąmonės podirvyje. Išlaikydamas daikto vaizdą potencialumo lygyje, jis išsaugo giliausią organišką jo ryšį su tuo giluminiu sąmonės klodu, su motinos įsčiomis, iš kurių jis išaugo ir kurios maitina jį neišsenkančia savo energija. Dėl to poetinis vaizdas neatitrūksta nuo vidinio dvasinio pasaulio, nepastato savęs priešais jį ir nesustingsta tuo išoriniu izoliuotu pavidalu, kaip tai žymia dalimi atsitinka su dailės kūriniais. Toji poetinio vaizdo ypatybė poezijos estetinei esmei turi lemiamos reikšmės: kaip tik ji duoda poezijai išskirtinę galimybę betarpiškai vaizduoti subtiliausius, vos pagaunamus sielos ir dvasinio gyvenimo niuansus,— tą galimybę, kurios dėka ji tampa kažkuria ypatinga prasme žmogaus ir jo vidinio pasaulio menu *(Seelenkunst)*.

Vadinasi, tai, kas iš tikrųjų yra žodžio trūkumas — jo neadekvatumą daiktui, jo nepajėgumą parodyti daiktą pilnai konkretų ir gyvą,— poetinė kūryba paverčia ypatinga estetine vertybe. Kaip tik dėl to, kad žodis gali sukelti tiktai potencialius daiktų vaizdus, jisai pats kiaurai persisunkia ir prisipildo dalykinio ir emocinio turinio ir įgyja savarankišką estetinę vertę bei reikšmę. Tai viena iš didžiausių meno kūrybos pergalių prieš jos formuojamosios medžiagos ribotumą ir netobulumą [49].

X

Iki šiol traktavome poetinį vaizdą tik tuo jo pavidalu, kuriuo jis betarpiškai išgyvenamas suvokiančiojo (klausytojo arba skaitytojo). Todėl natūralu iškelti klausimą: kaip jis atrodo paties kūrėjo — poeto akimis? Iš karto gali pasirodyti, kad čia turi būti esminis skirtumas. Juk poetinis vaizdas neduodamas poetui užbaigtas, o gimsta iš jo paties asmeninės patirties. „Iš savo didelių kančių kurių aš mažas dainas" (*„Aus meiner großen Schmerzen mach' ich die kleinen Lieder".— H. H e i n e).* Ar tai nereiškia, kad poeto estetiniai išgyvenimai ir emocijos sutampa su jo realiais jausmais, nuotaikomis, aistromis, kad jo godojime gyvenimas betarpiškai įsilieja į meną? Tačiau, atidžiau įsižiūrėjus, tasai skirtumas liečia tik poetinio vaizdo kilmę, jo santykį su savo formuojamąja gyvenimo medžiaga, bet toli gražu nekliudo estetinės jo esmės. Juk bet kuris realus jausmas ar nuotaika egzistuoja arba bent gali egzistuoti (priešingai Džemso-Langės teorijai) nepriklausomai ir šalia nuo savo konkrečių išraiškos formų; tos formos gali būti daugiau ar mažiau adekvačios, jos gali keistis arba jų gali visai nebūti — o patsai jausmas lieka vis dėlto iš esmės tas pats. Poetiniam sąmonės nusistatymui, priešingai, jausmas ar nuotaika egzistuoja tiktai išreikštas žodžiu ir tiktai tiek, kiek juo yra išreikštas. Todėl, kad įgytų poetinę reikšmę ir vertę, kiekvienas realus poeto išgyvenamas jausmas turi patirti kažkokius esminius vidinius pakitimus. Apie tai kalba ir patys poetai, pvz., A. Puškinas:

Но я, любя, был глуп и нем.
Прошла любовь, явилась муза
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум... [50]

Vadinasi, poetinis vaizdas gimsta ne tuo momentu, kai poetas aktualiai išgyvena vienus ar kitus tikroviškus jausmus, potroškius, aistras, o tada,

kai tie jausmai ir dvasios jaudinimaisi yra netekę savo absoliučios valdžios jo sąmonei, kai tarp jų ir poeto jau yra atsiradęs tam tikras atstumas, leidžiantis jam pažvelgti į juos iš šalies ir reaguoti į juos su tam tikru kontempliatyviu savarankiškumu. Tačiau kartu su kontempliatyviu nusistatymu keičiasi ir pačių išgyvenimų pobūdis; jie netenka savo betarpiško gyvenimiškojo nuogumo ir aktualumo ir įsikūnija žodyje, kuris to paties kontempliatyvaus nusistatymo dėka įgyja savarankišką reikšmę [51].

Pasinaudojant matematine analogija, galima pasakyti: poetinis išgyvenimas yra tarsi integralas, sumuojantis realių išgyvenimų eilę, bet (kokybiškai skirdamasis nuo jų) jau esantis už pačios eilės ribų. Todėl kiekvienas poezijos kūrinio prasminio turinio aiškinimas paties poeto aspektu yra mėginimas, remiantis tuo integralu, atkurti jo pagrindą sudarančią realių išgyvenimų eilę. Tačiau toks aiškinimas jau nėra poetikos griežta to žodžio prasme uždavinys.

XI

Mes priartėjome prie savo tyrinėjimo pabaigos. Ištyrėme pagrindinius momentus, lemiančius poetinio vaizdo sandarą ir pobūdį. Įsitikinome, kad poetinis vaizdas visa savo esme yra įsišaknijęs žodyje ir gali būti aiškinamas ir suprantamas tiktai remiantis paties žodžio prigimtimi. Suprantama, mūsų analizė negali pretenduoti į visišką išsamumą. Pavyzdžiui, ji visai nelietė poetiniame vaizde *dinaminio* momento, sąlygojamo to, kad poetinė kalba (vadinasi, ir poetinis vaizdas) atsiskleidžia kaip ypatinga estetinė realybė tiktai savo tapimo ir judėjimo laike procese. Tačiau ta dinamika charakterizuoja ne vien poeziją; lygia dalimi ji būdinga ir muzikai. O šios apybraižos tema tebuvo tiktai poetinio vaizdo santykis su žodžiu kaip tą vaizdą pažyminčiu simboliu, t. y. toji poetinio vaizdo pusė, kuri lemia jo, būtent kaip žodinės meno kūrybos rezultato, pobūdį.

Baigdami pacituosime Novalio žodžius, kuriais ypač aiškiai ir tiksliai formuluojama pagrindinė mūsų apybraižos mintis: „Jeigu žmones būtų galima įtikinti, kad kalba yra kaip matematinės formulės: jos pačios susikuria sau pasaulį, jos turi reikalo tik pačios su savimi, nieko kito nereiškia, kaip tik savo nuostabią prigimtį, ir kaip tik todėl yra tokios išraiškingos,— tai rašytojas būtų tiktai kalbos apžavėtasis" [52].

Tuose žodžiuose pretekstą nesusipratimui gali duoti tiktai gyvojo žodžio sugretinimas su matematinių formulių kalba; iš tikrųjų tasai

sugretinimas tarsi perša mintį, kad žmogaus žodis yra toks pat sąlyginis ženklas, kaip tos formulės, kad jis nėra niekas daugiau, kaip tik dirbtinis simbolis, kuris būtent toks, be juo žymimojo daiktų pasaulio, neturi jokios reikšmės, jokios savarankiškos realybės. Tačiau visos atliktõs analizės išvados prieštarauja tokiam žodžio supratimui. Jeigu jis tikrai būtų vien sąlyginis ženklas, tai niekuomet negalėtų būti meno kūrybos įrankis ir medžiaga. Žodis gali tapti tokiu, t. y. savarankiška vertybe, todėl, kad jis — kažkas daugiau, negu plikas simbolis, kažkas esmingesnis ir turiningesnis; jis yra visos žmogaus dvasinės ir kūninės organizacijos raidos ir produktas, ir faktorius kartu. Žodis — ypatingas gyvas pasaulis savyje, klausantis savo paties dėsnių ir esantis ne vien abstraktus simbolis, bet — konkretus žmogaus pasaulio *antivaizdas(противообраз)*, savotiškai atspindintis savyje visą jo sielos-dvasios-kūno prigimties įvairumą ir sudėtingumą. Todėl paskutinės ir pačios svarbiausios poezijos teorijos problemos neišvengiamai remiasi į kalbos filosofiją.

ESTETINĖ KULTŪRA IR ESTETINIS AUKLĖJIMAS

Mūsų laikais estetinės kultūros problema įgauna gyvenime vis didesnės reikšmės. Menas — ne žaismas, ne pramoga, ne gyvenimo papuošalas, o rimčiausia žmogaus dvasios prievolė. Jo reikšmė ne tik ta, kad jis yra galinga moralinio auklėjimo priemonė. Ne, jis turi ir savarankiškos vertės, ir jo įtaka tuo didesnė, kuo mažiau jis pasiduoda pašaliniams siekimams. Todėl nė viena kultūra negali pilnai išreikšti savo esmės ir atverti visų joje slypinčių galimybių, jeigu ji nepasirodys ir meno kūryboje.

Visi tie dėsniai taip įsigalėjo šių dienų sąmonėje, kad niekas niekur jiems rimtai neprieštarauja. Tačiau kaip tik dabar estetinė kultūra sutinka savo plėtotėje rimčiausių kliūčių. To dar maža; yra visa eilė simptomų, rodančių, kad pačiam jos egzistavimui gresia nemažas pavojus. To priežastys, žinoma, labai įvairios, bet pačios didžiausios glūdi, be abejo, pačiame šių dienų kultūros pobūdyje.

Iš tiesų žymiausia šių dienų kultūros ypatybė yra jos nepaprastai greitas augimas platyn, kuris žymiai pralenkia jos augimą gilyn. Šių dienų kultūra iš esmės demokratiška, ji apima savo vystymesi vis platesnius liaudies sluoksnius. Bet kartu ji yra be galo sudėtinga savo vidaus struktūra, be galo skirtinga jos sudėtin įeinančiomis sritimis, kaip antai: mokslas, menas, visuomenės gyvenimas ir t. t. Todėl atskiras žmogus negali aprėpti visos kultūros, suvokti ir išgyventi ją visame jos reiškinių įvairume. Jis gali ją suvokti tik tose ribose, kurias jam stato jo profesija, jo visuomeninė padėtis ir visa jo gyvenimo aplinka. Visas kitas kultūros sritis ir puses jis pažįsta tik paviršutiniškai, iš knygų, laikraščių, paskaitų, iš kitų žmonių samprotavimų ir t. t. [. . .] Vyraujančios reikšmės įgyja platus tų pusiau kultūringų žmonių sluoksnis, kuris, kaip tat yra dar senovėje pastebėjęs Sokratas, sudaro kultūros plėtotei daugiau pavojaus, negu visiški bemoksliai ir barbarai; tik paviršutiniškai suvokę kultūrą, jie dedasi tikrojo švietimo skelbėjais ir todėl nemato ir nesupranta tikrosios dvasinės kultūros

esmės. Pražūtingų tos kultūros prastinimo vaisių pasirodo visose jos srityse, bet ypač ryškiai jie matyti estetinės kultūros sferoje. Tikrąją kūrybą atstoja mechaniškas pamėgdžiojimas, meninė fantazija silpsta, dangstydama savo menkumą išorinių formų efektingumu.

Nurodytųjų reiškinių buvo, žinoma, ir anksčiau, bet mūsų laikais jie tapo milžiniški ir pavojingi. Dažnai tenka išgirsti nuomonę, kad demokratinė kultūra esanti apskritai negalima; kultūra, sako, pačia savo esme esanti aristokratiška ir visada buvusi ir būsianti išrinktosios mažumos savybė. Toks tvirtinimas yra, be abejo, neteisingas; jis teisingas vien ta prasme, kad individualios kuriamosios jėgos esti sutelktos visada tik nedaugelyje žmonių. Bet tai visai nereiškia, kad liaudies masės apskritai neįstengia suvokti kultūros ir aktyviai dalyvauti jos plėtotėje. To įrodymas yra bendroji liaudies kūryba meno srityje. Liaudies kūryba yra ne tik pradedamasis etapas istorinėje meno raidoje; ji yra kartu ir ta neišsenkamoji gyvoji versmė, iš kurios individualinė kūryba semia vis naujų ir naujų jėgų. Tai suprato jau senovėje. Ne be reikalo didžiosios klasikinės kultūros kūrėjai prisipažindavo mitę trupiniais, kritusiais nuo Homero stalo (t. y. liaudies epu). Tas pats matyti ir mūsų laikais. Naujojo meno plėtotė visai nerodo, kad jis vis labiau ir labiau nutoltų nuo liaudies meno paprastumo ir elementarumo. Priešingai, menas nuolat atsisako savo sukurtų painių ir sudėtingų formų ir grįžta prie pirminių liaudies kūrybos formų. Toks grįžimas visai nereiškia sustojimo ar regreso mene; jis reiškia tik linkmės pasikeitimą jo plėtotėje, naujų, dar nenaudotų meno kūrybos galimybių suradimą.

Tačiau jei principinių priekaištų demokratinei kultūrai ir nebelieka, tai vis dėlto bendroje šių dienų dvasinio gyvenimo kryptyje slypi jam, ypač estetinei jo pusei, rimtas pavojus. Iš tikrųjų mūsų akivaizdoje ima pamažu nykti ir mirti liaudies kūryba: daugelis jos šakų jau žuvo amžinai ir tik senovės tyrinėtojų ir rinkėjų pastangomis pavyksta nors dalį jų išgelbėti nuo visiško užmiršimo. Miesto pramonės kultūra visur įveikia ir sunaikina kaimo ir valstiečių buities kultūrą. O kadangi pramonė, technikai tobulėjant, vis labiau ir labiau naikina tautų skirtumus ir ypatybes, tai ir su ja susijusi kultūra įgauna vis labiau tarptautinį pobūdį. Įvairius tautiškus rūbus atstoja vienodas europiečio buržua — miestiečio — kostiumas. Tautiškuosius šokius ir žaidimus išstumia nustoję tėvynės naujieji šokiai. Liaudies dirbiniai užleidžia vietą fabrikų dirbiniams, atitinkantiems vidutinio europiečio skonį, ir t. t.

Toks kultūros niveliacijos pavojus dabar jau yra pakankamai paaiškėjęs. Europos atbundančios tautos viena po kitos ieško priemonių prieš vis augantį estetinės kultūros nublukimą ir nykimą. Didžiausias

ginklas kovoje su tais reiškiniais yra, žinoma, auklėjimas. Pedagoginėje Vakarų literatūroje per paskutinius 20—25 metus estetinio auklėjimo problema buvo viena iš didžiausių ir opiausių dienos temų. Kai kas toje srityje pavyko padaryti. Bet apskritai estetinis auklėjimas — net pačiose pažangiausiose Europos šalyse — tebėra dar pradžios stovyje. Šiame straipsnyje mes tik nurodysime kai kuriuos punktus, turinčius, kaip mums rodosi, didžiausios reikšmės.

Aukščiausias estetinio auklėjimo ir lavinimo tikslas yra, žinoma, pasiekti, kad mokinys sugebėtų ne tiktai kurti, bet ir suprasti meną. Šiam tikslui nepakanka, kad mes duotume plačių ir smulkių žinių iš tos ar kitos meno srities. Pavyzdžiui, įvedant į mokymo programą tokius dalykus, kaip tapyba, muzikos istorija ir kt., tik apsunkinama mokinių atmintis ir susilaukiama, kaip parodė patyrimas, priešingų rezultatų, t. y. grynai mechaniško pateikiamos medžiagos išmokimo, visai neduodančio jokio supratimo apie meną. Bodėjimasis, kurį jaunimas taip dažnai jaučia klasikinės literatūros paminklams iš savo mokyklos atsiminimų, atrodo, gana aiškiai liudija, kad toliau tuo keliu eiti nereikia. Siaurinti reikalingą išmokti medžiagą, kaip rodo pedagogų patyrimas, yra tikslingiau, negu ją plėsti. Bet dalyko esmė, žinoma, ne čia. Svarbiausia, kad ir mokymo medžiaga, ir metodai būtų kiek galima labiau pritaikyti tiems meno kūrybos ir supratimo sugebėjimams, kurie glūdi vaiko sieloje. Be abejo, to uždavinio sprendimas susijęs su labai didelėmis kliūtimis, bet nuolatinis ir atkaklus darbas šioje srityje gali užtikrinti estetinio auklėjimo pasisekimą. Pedagogui, mėgstančiam tos rūšies darbą, atsiveria kuo plačiausių, viliojančių perspektyvų.

Iš tikrųjų jau seniai buvo pastebėta (ir naujausieji mokslo tyrinėjimai tai patvirtino), kad vaiko psichika daug kuo artima ir gimininga pirmykščio žmogaus sielai. Todėl vaikai ypatingai gerai suvokia paprastąsias ir savo paprastumu tobulas liaudies kūrybos formas. Liaudies pasaka su savo stebuklinga fantazija ir paprasta išmintim, linksmas liaudies dainos džiaugsmas ir sunkus liūdesys, margas liaudies apeigų, žaidimų ir šokių įvairumas,— visa tai turi vaikui ypatingo žavesio, visa tai giliai įsminga jo sielon, nes paliečia jos gimininingas stygas. Čia tad pasirodo estetiniam auklėjimui dėkingas uždavinys: atgaivinti ryšį tarp meno praeities ir dabarties ir ne tik apsaugoti liaudies kūrybą nuo užmiršimo, bet ir laiduoti jai giliausios ir tiesioginės įtakos dabarties ir ateities meno supratimui ir meno kūrybai. Žinoma, toks auklėjamasis liaudies kūrybos poveikis bus galimas tik tada, jeigu jis ateis ne tik iš knygų, o pasirodys augančiai kartai visa savo konkrečia gyvybe. Pasaka tikrai turi būti gyvas pasakojimas žodžiu, o dainos, šokiai, apeigos — gyvas veiksmas, kuriame

vaikas pats aktyviai dalyvauja ir patenkina savo estetinius poreikius. Didelė auklėjamoji liaudies meno pirmenybė yra ta, kad ji dėl savo paprastumo nepavergia vaiko proto ir fantazijos, nenustelbia jo individualių ieškojimų ir pastangų, o priešingai, žadina ir brandina jo kūrybines jėgas. Reikia atsiminti, kad senovėje, kaip tik didžiausio klasikinio meno suklestėjimo metu, elementarinis mokymas Elados liaudies mokyklose buvo daugiausia Homero epo mokslas ir jo dainavimas, patiems mokiniams pritariant muzika.

Pirmykščiam menui charakteringa, kad jis paprastai jungia savo kūriniuose tas kūrybos formas, kurios aukštesniuose meno plėtotės laipsniuose jau tampa savarankiškomis. Taip yra, pavyzdžiui, su muzika. Liaudies kūryba nežino kitokios muzikos, išskyrus dainavimą ir šokius. Ta aplinkybė irgi gali būti panaudota estetiniam auklėjimui. Ypač svarbūs šiuo atžvilgiu šokiai, t. y. ritmingi ir ritmingai raiškūs judesiai. Ir čia pamoko senovės pavyzdys. Ritme buvo matoma ir branginama didelė auklėjimo priemonė. Ritmas yra organizacijos pradas. Jis daro mūsų judesius paklusnius protingai ir tikslingai tvarkai ir tuo būdu daro iš kūno paklusnų mūsų valios, mūsų dvasios įrankį. Todėl euritmija senovėje buvo laikoma svarbiausiu gero auklėjimo požymiu, ne tik išoriniu, bet ir vidiniu. Joje pasireiškia sielos ir kūno harmonija. Ir tik paskutiniaisiais metais vėl buvo rimtai susidomėta auklėjamąja ritmo reikšme ir pamėginta atgaivinti užmirštąsias senovės tradicijas. Būtent tokio uždavinio siekia ritminė Z. Dalkroso gimnastika. Tačiau ji eina dar toliau: ji stengiasi įkūnyti judesiuose ne tik muzikos ritmą, bet ir su juo susijusį vidinį emocinį muzikos turinį, t. y. stengiasi išspręsti grynai meno uždavinį. Estetiniam auklėjimui ritminė gimnastika turi ypatingos reikšmės. Nėra kito kūrybos veiksmo, kuris aprėptų visą žmogaus kūną ir sielą taip, kaip ritmingai raiškiais judesiais paversta muzika. Jau pasiekti ritminės gimnastikos rezultatai (pvz., jos įtaka teatro ir baleto meno reformai) visai pateisino į ją dedamą viltį.

Kiek kitaip yra su vaizduojamuoju menu — tapyba ir skulptūra. Moksleivių ir liaudies susipažinimas su praėjusių amžių didžiųjų kūrėjų darbais gali, žinoma, duoti šiek tiek naudos estetiniam auklėjimui. Bet tai yra tik pradedamoji priemonė. Išplėtoti aplinkinio pasaulio formų ir spalvų suvokimą akimi gali tiktai aktyvus pačių mokinių mokymasis atvaizduoti tai, ką jie mato, t. y. mokymasis paišyti, lipdyti ir dažyti. Apskritai, lavinamoji šių procesų reikšmė nekelia pedagogikoje ginčų. Bet estetinį auklėjimą nulemia tas tikslas, kurį kelia sau šių dienų mokymas. Tas tikslas neturi būti siekimas kažkokių užbaigtų pavyzdžių, duodančių mokiniui gatavą regimųjų suvokimų schemą. Svarbiausia ir, ži-

noma, sunkiausia, kad jis išmoktų tikrai matyti daiktus (o ne tik įsivaizduoti, kad juos mato) ir atvaizduoti, ką mato, ant popieriaus ar ant drobės lygiareikšme linijų, spalvų, šešėlių ir t. t. kalba. Vaizduojamojo meno stilių įvairumas skirtingose tautose įvairiais laikotarpiais atsiranda, destis kaip tos tautos ir tie laikotarpiai regi aplinkinį pasaulį ir kas regimajame pasaulio vaizde jiems rodosi svarbiausia ir brangiausia. Kuo jautresnė esti akis matomųjų gamtos formų įvairumui, tuo platesnių kūrybos galimybių jai atsidengia, tuo geresnis ir gyvesnis stiliaus jausmas. Ta prasme gamta iš tikrųjų yra vienintelė tapytojo ir skulptoriaus mokytoja, nes tyrinėti gamtą reiškia ne vergiškai ją kopijuoti, o kūrybiškai atstatyti. Ir tik tyrinėjant gamtą, galima tikrai suprasti praėjusių amžių sukurtąsias stiliaus formas ir jų meninę reikšmę.

Baigdami dar nurodysime, kad ir šių dienų technikos duomenys turi būti kiek galima panaudoti estetinei kultūrai. Jei, pavyzdžiui, kinematografas jau dabar su dideliu pasisekimu panaudojamas bendrojo lavinimo ir ypač mokslo tikslams, tai ne mažesnį vaidmenį jis gali suvaidinti ir estetiniam auklėjimui. Juk neatsitiktinai kinematografo technika davė pradžią naujai, daug žadančiai tapybos rūšiai, vadinamajai „dinamiškai tapybai".

Žinoma, estetinės kultūros demokratizavimo klausimu nereikia turėti optimistiškų iliuzijų. Kol estetinio auklėjimo dalykai yra tik atsitiktinis bendrojo mokymo plano priedas, organiškai su juo nesusietas, tas uždavinys neišsprendžiamas. Jis gali būti išspręstas tik tada, kai visa auklėjimo sistema bus kupina dvasios, tinkamos pagrindiniams estetinės kultūros reikalams.

FIZINIS AUKLĖJIMAS IR ESTETINĖ KULTŪRA

Idealioje valstybėje, Platono nuomone, piliečių auklėjimo pagrindan turi būti padėti du dalykai: gimnastika ir muzika. Tai yra pagrindas, kuriuo turi remtis visas tolesnis proto bei charakterio lavinimas. Pastarojo uždavinys — išugdyti ir išskleisti tai, kas auklėtiniui buvo įskiepyta šiame pradiniame etape. Vadinasi, gimnastika bei muzika Platono pripažįstamos tinkamiausiomis priemonėmis *kalokagatijai* įgyvendinti, t. y. tai sielos ir kūno jėgų (sugebėjimų) sandorai, iš kurios kyla ir kurioje įsikerojusios visos intelektualinės ir moralinės dorybės. Itin svarbu pažymėti, kad Platonas, nustatydamas savo auklėjimo sistemą, nepasiduoda tam asketiškam idealizmui, kuris aiškiai pasireiškia kai kuriuose jo veikaluose, pavyzdžiui, „Fedone", t. y. nežiūri į kūną ir sielą kaip į nesuderinamas priešingybes, trukdančias viena kitai, o, priešingai, nuolatinę bei harmoningą jų sąveiką laiko būtina bei esminga žmogaus prigimties klestėjimo sąlyga. Bet dar daugiau: šios sąveikos Platonas nevaizduoja kaip santykiavimo dviejų skirtingų pradmenų, kurie auga ir skleidžiasi lygiagrečiai ir savarankiškai. Pirmenybė žmogaus vystymosi procese priklauso ne kūno ir sielos skirtingumui, o jų *vieningumui*. Jie sudaro visų pirma *organinę visumą*, ir tiktai šios visumos ribose gali vykti fizinių ir psichinių sugebėjimų diferencijavimasis. Štai kodėl tikras kūno lavinimas tuo pačiu ugdo ir sielą. Antra vertus, psichines jėgas galima lavinti bei stiprinti tik žadinant bei skatinant fizines organizmo potencijas. Ne tik siela, bet ir kūnas turi būti protingas, t. y. mokėti taikytis prie tų funkcijų, kurias jam tenka atlikti. Taip pat ir sielai neužtenka proto įžvalgumo bei išradingumo,— jai reikalinga valia, energija ir atsparumas, t. y. tai, kuo pagrįsta organinė kūno galia (gyvybiškumas). Todėl Platonas nežiūri į gimnastiką ir muziką kaip į pedagogines priemones, liečiančias visiškai skirtingas auklėjimo sritis — taip, kad gimnastikai būtų skirta mankštinti kūną, o muzikai — prusinti sielą. Gimnastika ir muzika turi kartu

formuoti visą psichofizinį organizmą. Skirtumas tik tas, kad gimnastikos uždavinys — ugdyti bei stiprinti savaiminį organizmo aktyvumą bei veiklumą, tuo tarpu kai muzika turi skiepyti jam mato ir harmonijos pradmenis, t. y. lavinti jo sugebėjimą tikslingai naudotis savo energija ir suteikti jos pasireiškimams tinkamiausią bei tobuliausią formą.

Naujųjų laikų pedagogikai, nors ji nuolat ir kartodavo senovės posakį „mens sana in corpore sano", vis dėlto nepavyko atsikratyti ta dualistine pažiūra, kuri nusistojo viduramžiais. Ši pedagogika, pasidavusi intelektualistinei srovei, griežtai skyrė psichinį ir fizinį auklėjimą, laikydama šį pastarąjį antraeiliu dalyku. Lemiamas lūžis įvyko tik XX amžiaus pradžioje, kada kilo gaivališka reakcija prieš vienašališką Vakarų kultūros intelektualizmą ir sportas išsikovojo garbingą bei įtakingą vietą Europos kultūriniame gyvenime. Senovės graikų kalokagatijos idealas pasidarė mums artimas ir brangus, nes mes suvokiame ir pripažįstame vidinį kūno pradmens ryšį su dvasine žmogaus prigimtimi ir absoliučią, nieku nepakeičiamą tokio ryšio vertę visam gyvenimui. Vienok tatai nereiškia, kad mes esame grįžę prie tų pažiūrų į auklėjimą, kurios vyravo Platono laikais, ir kad stengiamės atgaminti tai, kas buvo sukurta prieš du tūkstančius metų. Istorija nesikartoja, ir kiekvienoje epochoje neišvengiamai atsiranda naujų problemų, kurias ji turi spręsti, atsižvelgdama į ypatingus esamojo momento poreikius. Senovės kalokagatija mums negali būti absoliučia ir nekintama norma. Ji taikytina dabarčiai tik tiek, kiek nurodo kelią harmoningam kūno ir sielos vieningumui ieškoti. Mūsų uždavinys yra — atmetus tai, kas senovės kalokagatijos požiūryje nebesuderinama su dabartinės kultūros sąranga bei dvasia — išskleisti ir išplėsti tame požiūryje glūdinčius antempirinius pradmenis, panaudojant visas tas žinias, kurias mums suteikia mūsų dienų psichologija bei fiziologija ir mūsų istorinis patyrimas.

Kalokagatijos idealas buvo — kaip ir beveik visi praeities idealai — griežtai aristokratinio pobūdžio. Jis apėmė visas tas moralines bei fizines vertybes, kuriomis tikras aristokratas turėjo skirtis nuo paprasto žmogaus. Mūsų laikams toks kalokagatijos supratimas nepriimtinas. Šitas idealas nepriklauso tik vienai kultūros epochai ir nesudaro išimtinės tam tikro luomo privilegijos. Jisai pagrįstas pačia žmogaus esme bei prigimtimi ir todėl turi universalią reikšmę. Tiesa, jį galima pavadinti aristokratiniu idealu, kiek jis reikalauja, kad žmogus tobulintųsi ir kūno, ir dvasios atžvilgiu. Bet toks aristokratiškumas ne tik neprieštarauja jo visuotinumui ir demokratiškumui, o priešingai — glaudžiai su juo surištas.

Tačiau tenka pripažinti, kad tam tikru atžvilgiu kalokagatijos pradmuo yra itin giminingas mūsų laikų dvasiai, nors ir suprantamas čia visiškai ypatingu ir savotišku būdu. Tatai aiškėja iš to nepaprastai svarbaus vaidmens, kurį dabartinėje pasaulėžvalgoje vaidina *judėjimo* principas. Ne tik gamtos moksluose jis yra pagrindinis principas visiems reiškiniams aiškinti, bet ir kultūriniame gyvenime jam priskiriama savarankiška reikšmė bei vertė. Senovės pasaulėžiūra savo esme buvo *statiška*. Nekintama būtis buvo vertinama aukščiau už tapimą. Į judėjimą buvo žiūrima kaip į pereinamąjį laipsnį, kaip į kelią, vedantį į nejudamą ir nekintamą tikslą. Dinamika buvo statikos valdžioje. Naujaisiais laikais įsigalėjo atvirkštinis požiūris. Vyraujančiu pradmeniu pripažįstamas *tapimas*, dinamika. O pastovios (nekintamos) būties vaidmuo apribojamas tuo, kad ji „konstantų" pavidalu apsprendžia bendrą tapimo (judėjimo) kryptį bei dėsningumą. XX amžiuje šita dinamika pasiekė didžiausio laipsnio,— ne tik todėl, kad viso kultūrinio gyvenimo tempas žymiai paspartėjo, bet ypač todėl, kad mūsų amžiaus žmonės yra itin jautrūs visiems dinamiškumo pasireiškimams. Tatai pasirodo ir technikos (medžiaginės kultūros), ir meno srityje. Nepaprastas kino pasisekimas bei populiarumas priklauso pirmiausia nuo to, kad filme meninio vaizdavimo svorio centras glūdi *judesiuose*, t. y. ekspresyviuose gestuose, tuo tarpu kai žodžio vaidmuo — net garsiniame filme — antraeilis. Galima net sakyti, kad filme pats žodis virsta ekspresyviu gestu. Įdomu pažymėti, kad kinematografija šiuo atžvilgiu turėjo įtakos ir teatro menui. Naujosios srovės šioje meno srityje ypač iškelia draminį judesių reikšmingumą ir stengiasi į savo pastatymus įnešti kuo daugiausia judrumo. Pagaliau reikia nurodyti dar vieną charakteringą mūsų amžiaus bruožą. Tas bruožas — tai *suklestėjimas choreografijos*, kaip ypatingos savarankiškos meno rūšies, kuri vis daugiau išsilaisvina iš tradicinio baleto sąlygiškumo bei dirbtinumo ir mėgina panaudoti visas galimybes, glūdinčias žmogaus kūno prigimtyje.

Tačiau pastarasis pavyzdys nušviečia dabartinių laikų estetinę pakraipą dar ir iš kitos svarbios pusės. Mūsų dienų žmogus yra ypatingai jautrus ne tiktai toms vertybėms, kurios pasireiškia regimajame judesio vaizde,— jis ypač brangina judesį kaip gaivališką gyvybės išraišką, kuri leidžia tiesiog suvokti ir patirti jo kūno giminystę su visa organine gamta. Jis nesitenkina tik estetiniu gėrėjimusi organiniais judesiais, o trokšta tiesiogiai pajusti jų dinamiką, įgyvendindamas ją savajame kūne. Bet kūnas sugeba realizuoti savo estetines galimybes tik tiek, kiek jis stiprus ir sudrausmintas, t. y. kiek natūralios jo jėgos išlavintos ir gali laisvai bei nekliudomai reikštis. Tokiu būdu ta estetinė kultūra, kuri pirmučiau-

sia rūpi mūsų dienų žmogui, turi remtis fizine (kūno) kultūra, arba, kitaip sakant, ji turi sekti Platono nurodytu keliu ir nustatyti glaudų ryšį tarp gimnastikos ir muzikos. Iš tikrųjų ką reiškia, jei labiau įsigilinsime, Platono paskelbta tezė?

Kiekvienas kūno judesys vyksta laike ir erdvėje ir reikalauja tam tikro raumenų įtempimo. Vadinasi, erdvė (kelias), laikas ir jėga yra tie pagrindiniai momentai, nuo kurių priklauso judesio sąranga ir jo kitimai. Pagal savo tikslą arba paskirtį jis gali būti greitesnis arba lėtesnis, smarkesnis arba švelnesnis, tolydus arba trukčiojantis, jis gali vykti tiesiąja arba kreivąja trajektorija, bet, šiaip ar taip, jis bus tikslingas ir ekonomiškas, t. y. mažiausiomis priemonėmis pasieks didžiausių rezultatų tik tuo atveju, jei tarp jo jėgos, jo trukmės ir kelio bus tam tikras griežtai apibrėžtas santykis. O šių momentų santykis kiekvienam (tikslingam) judesiui suteikia tam tikrą ypatingą ritmą ir dinamiką (įtempimo didėjimą ir mažėjimą). Ritmingas ir dinamiškas judesio pobūdis pasirodo dar aiškiau, atsižvelgiant ne tik į atskirą elementarų judesį, bet ir į tas įvairių judesių kombinacijas, kuriose gali reikštis viso kūno aktyvumas ir funkcionavimas. Šiuo atveju svarbu ne tik tai, kad kiekvieno judesio greitis, jėga ir kūno inercija būtų tinkamai panaudoti, bet ir tai, kad visi judesiai būtų taip suderinti, kad vienas netrukdytų kitam ir kad kiekvienas kūno narys galėtų laisvai atlikti jam paskirtą uždavinį. Žodžiu, tas kūno drausmingumas, kuriuo remiasi bet kokia sporto rūšis (bėgimas, šokimas, plaukimas, metimas ir kt.), tvarko bei reguliuoja kūno judesių ritmą ir dinamiką, arba, kitaip sakant, priverčia juos sekti tam tikru ritmo bei dinamikos dėsningumu. Bet, nustatydama tokį dėsningumą, drausmė visiškai nevaržo ir netrukdo kūno veiklos. Priešingai, ritmingas ir dinamiškas judesių tvarkingumas praplečia šios veiklos galimybių sferą, laiduoja jai tikrą laisvumą ir tuo pačiu suartina su *muzika*. Štai kodėl Platonas pradiniame auklėjimo etape taip glaudžiai sujungia gimnastiką su muzika. Juk ir senovės graikų muzikoje lemiamą reikšmę turėjo ritmas ir dinamika (o ne melodija arba harmonija). Todėl ji dar nebuvo visiškai savarankiška meno šaka. Ji dažniausiai atlikdavo pagalbinę funkciją, lydėdama deklamaciją (rečitatyvą) arba šokį. Tiesa, šokyje, ypač moderniajame, judesių ritmas ir dinamika, atrodo, apsprendžiami muzikos ritmo bei dinamikos ir todėl turi taikytis prie šių pastarųjų. Tačiau, pažvelgus į istorinę choreografijos kilmę, šokio ir muzikos santykis mums pasirodys kitu aspektu. Primityvioms tautoms šokis toli gražu ne tik pramoga,— jisai visų pirma ypatinga religinių apeigų forma,

susidaranti iš tam tikrų veiksmų, kuriems priskiriama magiška galia. Šokis gimsta iš tam tikro tų veiksmų (judesių) stilizavimo, t. y. iškėlimo veiksmų ritmo ir dinamikos stiprinimo juos lydinčių triukšmu (arba dainavimu). Melodijos čia dar visiškai nėra arba ji apsiriboja dviejų trijų intervalų pasikartojimu. Bet kas pasakytina apie tuos judesius (veiksmus), iš kurių kyla šokis, tai pasakytina ir apie visus kūno judesius, atliekančius vieną ar kitą funkciją, vadinasi, ir apie tuos, kuriais remiasi sportas. Kiek jam būdingas tam tikras ritmo bei dinamikos dėsningumas, jame slypi ir ypatingos estetinės galimybės, kurios vienokiu ar kitokiu būdu gali būti panaudojamos ir išskleidžiamos. Ir tada fizinė kultūra tiesiog pavirsta estetine kultūra, kuriai visai svetimas dirbtinis estetizmas, nes ji organiškai išauga iš savo fizinio pamato, remiasi tuo, kas glūdi paties kūno ir jo veiklos potencijose. Bet šis organinis fizinio auklėjimo ryšys su estetine kultūra turi didelės svarbos ir jam pačiam. Išplėsdamas estetines kūno galimybes, jis ne tik ugdo fizines jėgas, bet formuoja ir dvasinę kultūrą, įauga į ją kaip esminis jos struktūros momentas. O įaugęs pasidaro fizine (kūno) kultūra tiksliąja to žodžio prasme. Todėl estetinė fizinio auklėjimo pusė negali būti laikoma šalutiniu dalyku, ir auklėtojas niekuomet neturi išleisti jos iš akių. Ji vienodai svarbi ir mergaitėms, ir berniukams: ritmo ir dinamikos jausmo lavinimas brandina jautrumą ne tik savo kūno judesių tikslingumui ir darnumui, bet ir visiems ritmingiems ir dinamiškiems reiškiniams aplinkiniame pasaulyje, tokiu būdu noksta ir miklinasi *estetinis skonis.* Arba, kitaip sakant, iš tikros kūno kultūros kyla grožio meilė. Tuo pačiu platėja bei gilėja auklėtinio dvasinio gyvenimo sfera, jis įgyja sugebėjimą suvokti ir suvokęs pasisavinti tokių vertybių, kurios be jautrumo ritmui bei dinamikai jam būtų neprieinamos.

Tačiau kūno estetinio lavinimo poveikis siekia dar toliau: išplėsdamas individo suvokimo galimybes ir turtindamas jo vidinį pasaulį, jis žymiai atsiliepia ir visai jo *savijautai.* Dažniausiai vaikų baikštumas bei drovumas priklauso nuo to, kad jie nepasitiki savo fizinėmis jėgomis, kad nusimano esą nerangūs, keverziški ir nevaldą savo kūno. Kas savo vaikystėje buvo drovus ir baikštus, žino, kiek jam teko kentėti, nedrįstant arba negalint dalyvauti vienmečių žaidimuose ir rungtyniauti su jais dėl pirmenybės. Ir neretai šių kentėjimų pėdsakai nebeišdildomi, padarytos jų psichinės žaizdos nebeužgyja, atsiranda „nepilnavertiškumo kompleksas" *(complex of inferiority),* tada žmogus vis daugiau pasiduoda toms depresyvioms emocijoms (pavyzdžiui,

pagiežumui, užgaulumui, įtarumui ir pan.), kurios kyla iš įžeistos savimylos, iš bejėgiškumo jausmo ir užnuodija bei sužaloja visą jo gyvenimą. Šioms neigiamoms drovumo bei baikštumo pasėkoms išvengti ir pašalinti visų pirma reikia atstatyti vaiko pasitikėjimą savimi, savo jėgomis. O tą uždavinį gali išspręsti tik toks fizinis auklėjimas, kur estetiniam momentui skirta priderama vieta.

Žmogaus kultūrinį gyvenimą galima tobulinti ne tik šalinant kentėjimų priežastis, bet ir atveriant jam naujus džiaugsmo ir gėrėjimosi šaltinius. O vienas iš didžiausių džiaugsmo šaltinių, mažų mažiausia jaunystėje,— tai žmogaus kūnas ir jame glūdinčios estetinės galimybės.

ESTETIKA

Estetika (gr. aisthetikē) — mokslas, aiškinąs estetinių vertybių prigimtį bei esmę. Estetinės vertybės — grožis ir giminingos jam vertybės (kilnumas, tragiškumas, komiškumas) — pasižymi tuo, kad 1) suvokiamos tiktai daiktuose arba reiškiniuose, kurie vienu ar kitu būdu prieinami juslei (ypač regėjimui ir klausai) ir 2) pats suvokimo aktas nėra grynai teorinis, o jausminis, t. y. susijęs su tam tikra suvokiančio subjekto jausmine reakcija. Bet ta reakcija yra nesuinteresuota, t. y. estetinis objektas vertinamas, nepriklausomai nuo praktinės jo reikšmės subjektui. Estetiniame pergyvenime galima išskirti objektyvųjį ir subjektyvųjį momentą, t. y., iš vienos pusės, suvokiamojo objekto prigimtį bei sąrangą, kuri estetiškai vertinama, ir iš antros — patį suvokimo aktą bei su juo susijusią jausminę subjekto būseną (grožėjimąsi). Suvokimo aktas pagrįstas ypatingu, „kontempliatyviu" sąmonės nusistatymu, ir tik tokiam nusistatymui teprieinamos estetinės vertybės. Estetika — viena iš pagrindinių filosofijos sistemos disciplinų, nes estetinės vertybės — savarankiškos ir negali būti betarpiškai išvedamos iš kitų vertybių. Ji yra bendrosios meno teorijos pagrindas.

Estetika, kaip savarankiškas mokslas, atsirado daug vėliau, negu kitos pagrindinės filosofijos disciplinos (logika, etika, gnoseologija, gamtos filosofija). Iš pradžių filosofai, keldami grožio problemą, kreipė dėmesį ne tiek į savitą grožio prigimtį, kiek į jo reikšmę vienai ar kitai gyvenimo sričiai, ir tapatino jį su kitomis vertybėmis. Sofistai suvedė grožį į naudingumą, tikslingumą arba malonumą, laikė jį reliatyviu dalyku. Platonas nugali sofistų reliatyvizmą, išvesdamas daiktų grožį iš grožio idėjos, kuri, būdama antjutiminis pradas, savo turiniu sutampa su gėrio idėja ir tuo pačiu su tikrąja būtimi (su tiesa). Ja pagrįsta ir fizinio, ir dvasinio pasaulio harmonija. Nuo Platono laikų šita trilypė vienybė (gėris-grožis-tiesa) vaidina labai reikšmingą metodologinį vaidmenį

(ypač neoplatonizme). Platonas sukūrė tą racionalistinę estetiką, kuri grožio pradą laiko grynojo mąstymo objektu. Aristotelis, taip pat kaip ir Platonas, estetinį gėrėjimąsi supranta racionalistiškai. Vidurinių amžių filosofija prie Platono ir Aristotelio koncepcijų nepridėjo nieko esmingo. Tik po renesanso epochos pasirodo tam tikros naujos estetinės srovės, kurios, kad ir laikosi senosios tradicijos,— išplėtoja vieną ar kitą jos motyvą ir tuo ruošia savarankiškos estetikos atsiradimą.

Racionalistinė estetika Prancūzijoje ir Vokietijoje XVII ir XVIII a. pripažįsta estetiniu atžvilgiu vertinga vien tai, kas atitinka proto reikalavimus. Iš to kyla N. Bualio („L'art poétique") formulė: „Gražu yra tik tai, kas teisinga". Aiškumas ir racionalumas — vienintelis estetinio skonio matas. Pasak G. Leibnico ir jo įpėdinių Ch. Volfo ir A. Baumgarteno, estetinio pažinimo objektas yra kosmoharmonija ir prasmingas dėsningumas; estetinis pažinimas nuo teorinio (mokslinio) skiriasi tuo, kad remiasi ne mąstymu, o jutimais; tai esąs žemesnis žinojimo laipsnis *(gnoseologia inferior)*, dar nepasiekęs tobulo, tik mąstymui prieinamo aiškumo. Baumgartenas, kuris išplėtojo ir susistemino šias Leibnico mintis, išgarsėjo švietimo epochoje ir tuo, kad sukūrė estetikos pavadinimą ir paskyrė jai ypatingą vietą filosofijos sistemoje.

Anglų estetika XVII ir XVIII a. griežtai nusigręžia nuo Platono ir Aristotelio racionalizmo ir pirmiausia domisi estetinių įspūdžių subjektyvia, emocine puse ir, laikydamasi empiristinio metodo, estetinius faktus stengiasi ne tiek aiškinti, kiek juos tiksliai aprašyti. Svarbiausios A. Šeftesberio, F. Hačisono, D. Jumo tyrinėjimo pasekmės: 1) estetiniams įspūdžiams esmingas tam tikras emocinis atspalvis, priklausąs, be kitko, ir nuo to, kad jie glaudžiai susiję su organiškais jausmais; 2) šiuo jausminiu pobūdžiu jie skiriasi nuo pažinimo aktų, bet nesutampa nei su paprastomis (egoistinėmis) emocijomis, nei su doroviniu jausmu, nors ir artimi šiam pastarajam, nes jie nesuinteresuoti ir nesibaigia valios arba instinktų veikla; 3) estetinis jausmas turi būti pripažįstamas savarankišku ir pirmykščiu psichikos veiksniu, kurio negalima išvesti iš kitų psichikos reiškinių arba sugebėjimų.

Lemiamą posūkį estetikos raidoje žymi *E. Kanto grožio teorija:* iš vienos pusės, ji išryškina tuos bendrus faktorius, kurie nulemia estetinio objekto savarankiškumą ir savitą vertę, ir iš antros — estetinio sąmonės nusistatymo ypatumą: 1) estetinis pasitenkinimas „nesuinteresuotas"; tuo jis skiriasi nuo malonumo jausmo ir nuo visų teigiamų moralinių emocijų; 2) estetinis sprendimas, kaip ir teorinis, pasižymi visuotinumu ir

būtinumu, bet priešingai, negu pastarasis, nesiremia bendromis sąvokomis, o 3) betarpiškai suvokia ir įvertina objekto teleologinę (tikslingą) sąrangą, kurioje, kaip ir organizme, tikslas sutampa su jį vykdančiomis priemonėmis, kitaip sakant, su konkrečia ir užbaigta jo pavidalo (formos) vienybe. Šį laisvąjį, arba formos, grožį Kantas skiria nuo priklausomojo grožio — grožio, kuris priklauso nuo objekto turinio, todėl jo estetika suskyla į dvi dalis: iš esmės į grynos (jutiminės) formos estetiką ir į dalykinio turinio estetiką.

Kad išvengtų šio dualizmo, vieni Kanto įpėdiniai grožio sferą apriboja grynąja forma ir iš estetikos pašalina visa, ko negalima išvesti iš objekto formalios sąrangos. Šią formalistinę poziciją gynė J. Herbartas ir jo mokiniai; grožį, jo nuomone, apsprendžia objekto dalių, arba elementų, santykiai. Kiti, priešingai, lemiamą vaidmenį skiria dalykinei reikšmei (turiniui, idėjai) ir jutiminę formą laiko tik išorinio jos įkūnijimo priemone, kuri vertinga tik tiek, kiek ji išreiškia turinį. Šiai srovei priklauso visi *idealistinės filosofijos atstovai* (F. Šelingas, G. Hegelis, A. Šopenhaueris), romantikai, kiek vėliau H. Locė. Jų estetinės pažiūros pasižymi konstruktyviu pobūdžiu; grožį jie stengiasi išvesti iš to metafizinio (nelygstamo) prado, kuris yra jų sistemos pamatas (absoliutas, dieviškoji dvasia, kosminė valia ir pan.).

Antrojoje XIX a. pusėje, kaip reakcija prieš šias apriorines metafizines konstrukcijas, atsirado *pozityvistinė ir empiristinė estetika*. Jos įkūrėjas buvo G. Fechneris. Jis pabrėžia, kad mokslinė estetika turi būti statoma ne iš viršaus, o iš apačios, t. y. remiantis stebėjimais ir bandymais. Estetika turinti būti traktuojama kaip speciali empirinės psichologijos šaka.

Mūsų dienų estetinės teorijos skiriasi pirmiausia tuo, kuo jos remiasi, nustatydamos estetikos principus. Galima remtis: 1) estetiniu įspūdžiu (suvokiančio subjekto pergyvenimais); 2) estetiniu objektu (meno kūriniu, gamtos grožiu); kadangi pats žmogus kuria estetinius objektus (meno kūrinius), tai galimas dar trečias kelias — remtis kūrybiniu aktu (kuriančio menininko dvasiniu nusistatymu ir veiklumu). Estetika turi naudotis visais trimis keliais, tačiau pagrindinis jos požiūris priklauso nuo to, kuris momentas laikomas reikšmingiausiu. Pirmasis ir trečiasis metodas iškelia subjekto vaidmenį ir todėl dažniausiai veda į subjektyvinį estetikos pagrindimą. Antrasis labiau siejasi su objektyviniu estetikos supratimu. Pirmuoju keliu eina, pavyzdžiui, įjautimo teorija ir gimininingos jai koncepcijos (T. Lipsas, J. Folketas ir kiti estetikai). Antruo-

ju — tos teorijos, kurios meną išveda iš žmogaus kūrybinio veiklumo instinkto, grožį laiko tobula išraiška tos jausminės būsenos, kurią subjekte sukelia vienas ar kitas įspūdis (K. Grosas, B. Kročė ir kt.). Pagaliau trečiuoju metodiniu keliu eina tie estetikai, kurie estetines vertybes ir subjekto jausminę reakciją į jas aiškina iš paties meno veikalo jutiminės struktūros (A. Hildebrantas, H. Velflinas, A. Fosijonas, R. Bajė ir kt.). Atskirą vietą užima fenomenologinė estetika, kuri, analizuodama estetinius reiškinius ir pergyvenimus, stengiasi iškelti aikštėn jų bendrą idealią esmę bei prasmę (M. Gaigeris).

ESTETINIŲ VERTYBIŲ OBJEKTYVUMAS IR SUBJEKTYVUMAS

Preliminarinis estetikos apibrėžimas, kuris turi tik orientacinę reikšmę ir nurodo teorinės analizės pradinį tašką, gali būti suformuluotas taip: estetika yra mokslas apie *estetines vertybes* (apie grožį platesniąja prasme). Taigi visų pirma reikia išsiaiškinti bendrą vertybės sąvokos reikšmę, o paskui specifines estetinių vertybių ypatybes ir tai, kuo jos skiriasi nuo kitų vertybių.

1. Kiekviena vertybė yra *kurio nors objekto* (daikto, reiškinio, situacijos, įvykio) vertybė. Vertybė priklauso objektui kaip jos turėtojui. 2. Kas vertinga, yra visuomet *kam nors* vertinga, t. y. tam tikram *subjektui*, kuris pripažįsta vertybės turėtoją vertingu dalyku. Kaip negali būti niekam nepriklausančios vertybės, taip negali būti ir vertybės, kuri nesantykiautų su ją vertinančiu subjektu. Šis santykinis momentas neatskiriamas nuo vertybės termino prasmės ir nepriklauso nuo vertybės konkrečios prigimties (jos turinio). Tokios yra ir estetinės vertybės. Ir jų struktūra susideda iš dviejų komponentų — vieno subjektyvaus, o kito objektyvaus, kurie sąlygoja vienas kitą. Šitie du komponentai savo esme yra skirtingi, bet drauge ir neatskiriami vienas nuo kito. Todėl, analizuojant estetines vertybes, reikia atsižvelgti į abi vertybių puses ir tiksliai nurodyti, kokia prasme vartojami subjektyvumo ir objektyvumo terminai, nes jiems toli gražu ne visuomet suteikiama ta pati prasmė.

Visų pirma reikia pažymėti, kad estetinis objektas, kaip estetinių vertybių turėtojas, priklauso *jutiminiam pasauliui*, kurį mes suvokiame jutimo organais. Tą, sekdami V. Belinskiu, pripažįsta visi tarybiniai estetikai. Gnoseologiniu atžvilgiu estetinio objekto suvokimas nieku nesiskiria nuo paprasto, neestetinio suvokimo ir pasižymi tokiu pat objektyvumu bei subjektyvumu, kaip pastarasis. Tai reiškia, kad objekto sukeliamas estetinis įspūdis yra *subjektyvus*, nes jis atsiranda suvokiančiojo subjekto sąmonėje, bet, antra vertus, iškyląs sąmonėje vaizdas yra *objektyvus* ta prasme, kad jis turi objektyvų pagrindą, nes atspindi ne

fiziologinius procesus, vykstančius subjekto nervų sistemoje, o patį realų objektą, kuris paveikė jutimo organą. Žodžiu, estetinis objektas, kiek jis jutimiškai suvokiamas, yra objektyvios realybės reiškinys, egzistuojąs nepriklausomai nuo suvokiančiojo subjekto.

Tačiau vien nurodymo, kad grožis (estetinės vertybės) realizuojamas materialiame pasaulyje, nepakanka estetinių vertybių objektyvumui pagrįsti. Iš estetinių vertybių turėtojo realumo dar neseka, kad jo estetinis vertingumas priklauso *tiktai* nuo jo fizinės prigimties. Jei estetinės vertybės atsiskleidžia tik vertinančiam subjektui,— ar nesiperša tada išvada, kad subjektas kaip tik ir yra tas veiksnys, kuris suteikia objektui estetinę vertę? Šio klausimo negalima išspręsti, tiksliau neišsiaiškinus subjekto ir objekto santykio estetinio suvokimo ir vertinimo akte.

Vienintelis mums empiriškai žinomas subjektas, kuris sugeba suvokti vertybes, jas sąmoningai kurti ir jomis naudotis, yra *žmogus.* Todėl marksistiniu požiūriu visų kultūrinių vertybių atsiradimą bei vystymąsi galima aiškinti tiktai remiantis *žmogaus (žmonijos) veikla.* Žmogui būdinga veiklos forma yra *darbas,* kurio pagrindinės specifinės ypatybės yra: 1) jo *sąmoningumas,* tikslo ir priemonių ryšio supratimas, sugebėjimas gaminti darbo įrankius, taikyti aplinką prie žmogaus poreikių, žodžiu, tai, kas skiria žmogaus veiklą nuo gyvulių instinktyvios veiklos, 2) darbo *istoriškumas,* jo istorinis vystymasis, perėjimas iš žemesniųjų formų į aukštesniąsias ir 3) darbo *visuomeniškumas,* kuriuo pirmiausia ir pasireiškia visuomeninė žmogaus prigimtis, jo socialinis gyvenimas (bendravimas), priklausymas tam tikram kolektyvui. Individo ir visuomenės sąveikoje ir santykiuose pirmauja visuomenė. Pradėdamas gyventi, individas randa ne tik tam tikrą gamtinę, bet ir socialinę aplinką, kuri nuo jo nepriklauso, bet su kuria jis yra susijęs ir kurios nuolatinis veikimas sąlygoja jo individualią būtį. Žodžiu, visuomeninė būtis drauge su savo atspindžiu visuomeninėje sąmonėje sudaro tą sferą, kurioje atsiranda ir yra realizuojamos visos kultūrinės vertybės (taip pat ir estetinės) ir kuria remiasi *vertybių objektyvumas.* Todėl estetines vertybes reikia laikyti objektyviomis *dvejopa* prasme, turint galvoje 1) *vertybių turėtojo objektyvų fizinį realumą* ir 2) pačių *vertybių visuomeninę reikšmę.*

Bendrą marksistinį požiūrį į žmonijos kultūros istorinę raidą taikydami estetikos problemų aiškinimui, tarybiniai estetikai visų pirma remiasi K. Markso ekonominiais-filosofiniais rankraščiais, kur jis apibūdina kultūros atsiradimą bei vystymąsi kaip procesą, kuriame žmonija praktiškai ir teoriškai *įsisavina pasaulį.* Pasaulio įsisavinimas, pasak K. Markso, drauge yra ir jo *sužmoginimo* procesas. Keisdamas ir apdorodamas

daiktus pagal savo poreikius, žmogus uždeda jiems savo protingumo bei veiklos tikslingumo antspaudą. Bet pasaulio įsisavinimo procesas turi dar ir kitą svarbų aspektą: jis sudvejina žmogų ne tik išoriniu, bet ir vidiniu būdu. Keisdamas materialią aplinką, žmogus tuo pačiu ugdo bei lavina savo jutimo organus ir kartu dvasinius sugebėjimus: atmintį, vaizduotę, protą. Augant fizinėms ir dvasinėms žmogaus jėgoms, darbas, garantuodamas žmogaus viešpatavimą gamtai, pereina į aukštesnę savo formą — į laisvą veiklą pagal grožio dėsnius ir įgyja žmogaus akyse naują, savitą vertę — nustoja buvęs sunkia, varginga būtinybe, primesta jam kovos už būvį. Iš šio *naujo* žmogaus santykio su darbu, kuris kokybiškai skiriasi nuo pirmykščio, grynai praktinio (ekonominio) santykio, palaipsniui išauga ir *naujas* pasaulio įsisavinimo būdas — meninė kūryba.

Dauguma tarybinių estetikų yra tos nuomonės, kad K. Marksas, kalbėdamas apie pasaulio įsisavinimą ir darbo pavirtimą laisva kūryba, turi galvoje kaip tik specifines meninės kūrybos ypatybes. Tokia K. Markso teiginių interpretacija, jų manymu, leidžia išaiškinti ir kitą klausimą, būtent, iš kur atsiranda tas teigiamas jausminis momentas, kuris yra neatskiriamas nuo estetinio suvokimo ir meninės kūrybos. Matydamas, kad, gamybinei veiklai tobulėjant, auga žmogaus mokėjimas tvarkyti gamtą ir naudotis jos jėgomis, žmogus jaučia ypatingą pasitenkinimą savo pasiekimais, savo, kaip žmogaus, kūrybiniu pajėgumu ir meistriškumu. O sukurto daikto tobulumas (dailumas) yra ne kas kita, kaip jo estetinis vertingumas, jo grožis, kuriuo gėrisi ne tik pats kūrėjas, bet ir kiti žmonės (pirmieji dailininkai — miklūs amatininkai).

Su šitokiu estetinio pasitenkinimo aiškinimu siejasi ir kita tarybinėje estetikoje paplitusi pažiūra, pagal kurią vienintelis tikras meno objektas esąs pats žmogus. Tai reiškia: kad ir koks būtų tas objektas, kurį menas tiesiogiai atvaizduoja (gamtovaizdis, istorinis įvykis ir pan.), estetiškai jis yra vertingas tik tiek, kiek jame atsispindi *žmogus,* jo charakteris, t. y. žmogaus nusistatymas aplinkinio pasaulio atžvilgiu. Tokiu atveju meninė intencija nukreipta ne į patį vaizduojamą objektą, o į juo pasireiškiantį žmogiškumą.

Tačiau yra estetikų marksistų, kurie tokią K. Markso estetinių pažiūrų interpretaciją laiko nepriimtina, pirma, dėl to, kad ji negalinti būti išvesta iš pačių K. Markso teiginių, ir, antra, dėl to, kad ji nukrypstanti nuo tezės, kad meno uždavinys yra teisingai atvaizduoti tikrovę, o subjektui tikrovės įsisavinimo procese skirianti tokį svarbų vaidmenį, kad jis nesiderina su grožio objektyvumu. Šie estetikai siūlo grįžti prie meno klasikinio apibrėžimo: menas yra tikrovės atspindėjimas vaizdais [1]. Tačiau šis pasiūlymas ne tik nepadeda spręsti problemos, bet dar

labiau ją supainioja. Visų pirma, šis meno apibrėžimas netinka toms meno šakoms, kurios nieko neatvaizduoja (kaip antai, architektūra) arba kurių kūriniai neturi daiktinės reikšmės (kaip ornamentika arba muzika). Be to, negalima laikyti teigiamu momentu tą aplinkybę, kad klasikinis meno apibrėžimas iškelia tik meninio vaizdo priklausymą nuo vaizduojamo objekto ir visiškai nutyli subjekto vaidmenį. Kaip mokslo žinios nėra pasyvus, veidrodinis tikrovės atspindys, taip ir meninis vaizdas nėra fotografija: jį apsprendžia ir tam tikras kūrybinis menininko aktas, kurio reikšmę teisingai pabrėžia įsisavinimo teorija. Bet, antra vertus, jei įsisavinimo sąvoka vartojama ta plačia prasme, kokia ją vartojo K. Marksas, tai ji apima tiek estetinių vertybių sferą, tiek ir kitų kultūrinių vertybių sferas, ir todėl nei įsisavinimo proceso, nei su juo susijusio kūrybiškumo negalima laikyti specifinėmis estetinių vertybių ypatybėmis.

Analizuodami aukščiau išdėstytą marksistinės estetikos interpretaciją, susiduriame ir su kitais klausimais, kurie reikalingi paaiškinimo. Visų pirma, kyla abejonė: ar tezę, kad grožis objektyvus, kad jis priklauso nuo estetinio objekto prigimties, galima suderinti su teiginiu, kad vienintelis tikras meno objektas yra pats žmogus ir kad gėrėjimasis meno kūriniu galų gale yra ne kas kita, kaip žmogaus-kūrėjo pasitenkinimas savo kūrybiniais sugebėjimais, savo meistriškumu? Mums atrodo, kad suderinti šiuos teiginius neįmanoma, nes, pripažinę antrąjį teiginį teisingu, turėtume padaryti išvadą, kad mene tiesiogiai vaizduojamas objektas vertingumą gauna tiktai iš kuriančio subjekto ir tėra jam priemonė parodyti savo (žmogaus) kūrybiškumą. O tai būtų subjektyvistinė pažiūra, kuri prieštarauja grožio objektyvumo tezei. Be to, tam tikras neaiškumas glūdi ir tame vaidmenyje, kurį įsisavinimo teorija skiria gamtos sužmoginimo procesui. Pirmiausia tas procesas turi *praktinę* reikšmę, kiek jis įgalina žmogų orientuotis aplinkoje ir pritaikyti ją savo gyvybiniams poreikiams. Jame ugdomi bei lavinami ir žmogaus jutimo organai bei pažintiniai sugebėjimai. Bet iš to dar neišeina, kad daiktų ir reiškinių sužmoginimas sudaro būtiną jų estetinio vertingumo sąlygą. Grožio mes randame ir nesužmogintoje gamtoje. Jei gražu galėtų būti vien tas, kas sužmoginta arba žmogaus pagaminta, tai estetinių reiškinių sfera labai susiaurėtų: estetiniam suvokimui būtų neprieinamas visų tų organinių ir neorganinių formų (pvz., augalų, kristalų, drugių ir kitų gyvūnų) specifinis grožis, kuris yra labai tolimas nuo žmogaus fizinės prigimties. Kad žmogus mato pasaulį savo, žmogaus, akimis ir kitaip negali jo matyti — tai neginčytina tiesa. Bet tai nereiškia, kad jis gali matyti bei vertinti vien tai, kas yra žmogiška. Juk kūrėjo meistriškumo

kriterijus gali būti taikomas tik meno kūriniams, o ne tikrovės grožiui, be to, šis kriterijus yra antrinis (išvestinis): tai, kas mus pirmiausia patraukia ir sužavi, yra pats estetiškai suvokiamas objektas, ir tik tiesioginio estetinio įspūdžio analizė leidžia mums spręsti apie kūrėjo meistriškumą.

Taigi, kaip matome, ta marksistinės estetikos interpretacija, kurią pateikia įsisavinimo teorijos atstovai, neduoda aiškaus ir patenkinamo atsakymo į pagrindinį — estetinių vertybių specifinės prigimties — klausimą.

K. Markso atlikti žmogaus darbo istorinės raidos tyrinėjimai aiškiai rodo tą situaciją, kurioje užsimezgė meninė kūryba ir žmogui atsivėrė akys į daiktų ir reiškinių estetinį aspektą. Iš pradžių primityviajam žmogui darbas yra būtinybė, kurią jam primeta sunkios gyvenimo sąlygos. Visos jo pastangos nukreiptos į kovą dėl būvio, į savo egzistavimo išsaugojimą. Tik tada, kai žmogus išmoksta valdyti gamtą, naudotis ja ir tiek patobulinti darbo įrankius, kad jie žymiai palengvina jo darbą ir padidina darbo našumą, tik tada atliekamą laiką jis gali skirti ne tik poilsiui, atstatančiam išeikvotas fizines jėgas, bet ir laisvai, nepriverstinei veiklai, teikiančiai jam pasitenkinimą bei džiaugsmą. Būdamas iš pradžių praktine, gamybine veikla, žmogaus darbas vertinamas pagal jo rezultatus, nes pats darbo procesas čia tėra tik priemonė išoriniam, už jo ribų esančiam tikslui, numatytai gėrybei pasiekti. Laisvoji veikla, priešingai, nepriklauso nuo jokio išorinio tikslo, ji atpalaiduoja žmogų nuo kasdieninio darbo priverstinumo, jos *vertė* glūdi *joje pačioje,* ji yra *pati sau priemonė ir tikslas.* Laisvosios veiklos atsiradimas, kaip dialektiškas būtino darbo neigimas, yra savita žmogaus aktyvumo raidos pakopa, kurioje užsimezga bei atsiskleidžia nauja kūrybinės veiklos forma, naujas požiūris į pasaulį — meninė kūryba, estetinis nusiteikimas tikrovės atžvilgiu. Šita laisva ir spontaniška veikla pradžioje dar nėra pilnavertė meninė kūryba: prieš pasiekdama apogėjų, ji nueina ilgą ir sudėtingą raidos kelią. Viena iš būdingiausių šios raidos stadijų yra *žaidimas,* kuriame itin ryškiai iškyla esminiai laisvos veiklos bruožai: *priešingumas* būtinam kasdieniniam darbui, *savarankiška, imanentinė* vertė, nepriklausoma nuo išorinio tikslo. Tikros meninės kūrybos lygį laisvas žaidimas gali pasiekti tik tada, kai svorio centras iš veikimo proceso persikelia į jo galutinį rezultatą ir kai funkcionalinis pasitenkinimas, lydįs veiksmą, pereina į grožėjimąsi sukurtu veikalu. Į genetinį žaidimo ryšį su meno kūryba ypatingą dėmesį kreipė ne tik F. Šileris, bet ir kiti mąstytojai (H. Spenseris, K. Grosas ir kt.). Nors savo estetines teorijas

jie grindžia nematerialistiškai,— negalima neigti to, kad jose slypi tam tikras racionalus grūdas, kurį reikia išgvildenti ir toliau išvystyti [2].

Pagrindinė žaidimo varomoji jėga yra *imitavimo instinktas*, kuris instinktų tarpe užima ypatingą vietą ir ruošia dirvą intensyviam suvokimui, įsigilinančiam į stebimą objektą. Meno gimiiningumas žaidimui leidžia mums giliau suprasti, kodėl visų tautų meninė kūryba yra itin glaudžiai susijusi su šventėmis, su ypatingai reikšmingų istorinių įvykių minėjimais, kurie, kaip nedarbo dienos, savo pakilia, iškilminga nuotaika išsiskiria iš kasdieninio gyvenimo monotoniškumo. Meno gretinimas su žaidimu nė kiek nemenkina, o priešingai — iškelia meno objektyvią, visuomeninę reikšmę. Žaidimas, kaip laisvos kūrybos užuomazga, nemažina žmogaus veiklumo, nepaverčia darbo jo neigiama priešybe — dykinėjimu, o suteikia jam naują kryptį ir turinį, nesuvaržytą jokių praktinių įsipareigojimų. Tiesa, ir menas gali tapti ypatinga profesija, tuomet jis vėl įgyja darbo pobūdį. Tačiau meno profesionalumas atlieka tik tarnybinę funkciją: jis skatina menininką įvaldyti meninę techniką bei meistriškumą, bet jokiu būdu negali atstoti paties kūrybinio impulso. Grynai praktiniu požiūriu meninė veikla ir estetinis gėrėjimasis yra prabangos dalykai. Remdamiesi K. Markso mintimis, tarybiniai estetikai aiškina, kad menas ir estetinis suvokimas kilo iš gamybinės žmogaus veiklos, kad jie yra darbo istorinio vystymosi išdava. Bet jie nekelia klausimo, ar darbas yra vienintelis meninės kūrybos šaltinis, ar ji priklauso ir nuo kitų, žmogaus prigimtyje glūdinčių stimulų.

Tiesioginis gamybinės veiklos objektas, kurį ji sužmogina, yra gamtinė žmogaus aplinka, kitaip sakant, ši veikla pirmiausia apsprendžia žmogaus santykį su gamta. Tas padeda suprasti, kodėl meninį pobūdį ir vertingumą anksčiausia įgyja praktinio vartojimo daiktų bei įrankių gamyba (kodėl pirmieji menininkai buvo amatininkai). Bet, antra vertus, darbas savo esme yra visuomeninis faktorius, kuris tvarko žmonių tarpusavio santykius, o tie santykiai turi ne tik ekonominį pagrindą, bet kyla ir iš instinktyvios socialinės žmogaus jausenos (pvz., iš prisirišimo prie savo giminės, iš lytinio instinkto, meilės vaikams, asmeniškos simpatijos arba antipatijos ir pan.). Tiesa, pirmykščių žmonių-medžiotojų dėmesys visų pirma buvo nukreiptas į išorinį pasaulį, o ne į savo vidų, ne į nusistatymą kitų žmonių atžvilgiu. Jų primityvių piešinių objektai būdavo tie gyvuliai, kuriuos jie medžiodavo arba nuo kurių jie gindavosi. Ir tik daug vėliau, kai jų emocinis gyvenimas pradėjo sąmonėti ir diferencijuotis, piešiniuose bei skulptūrose atsirado ir žmonių vaizdų. Reikšmingas yra ir tas faktas, kad pirmosios iš molio lipdytos statulos vaizduoja moteris. Šitų naujų objektų atsiradimą vaizduojamajame

mene vargu ar galima paaiškinti amatininkų profesinių interesų išsivystymu.

Nemarksistinė estetika vaizduojamojo meno atsiradimą daugiausia sieja su dviem veiksniais, būdingais primityviai kultūrai: su pirmykštės religijos magiškomis apeigomis ir su žaidimu, kylančiu iš imitavimo instinkto. Tarybinė estetika neneigia šių dviejų veiksnių įtakos meninės veiklos atsiradimui, tačiau neteikia jiems lemiamos reikšmės. Ji kritikuoja — ir teisingai kritikuoja — tiek F. Šilerio žaidimo teorijos idealistinę interpretaciją, tiek ir šios teorijos biologinį aiškinimą, pasiūlytą H. Spenserio. Tačiau, mūsų supratimu, tarybinė estetika nepakankamai vertina imitavimo instinkto vaidmenį meninio vaizdavimo formavimesi. O šio vaidmens svarba gali būti išryškinta, remiantis marksistine pažiūra į gamybinės veiklos (darbo) istorinę raidą. Su imitavimo instinktu yra glaudžiai susijęs ne tik žaidimas, bet ir magiškos apeigos, nes jų efektingumas primityviųjų žmonių akyse dažniausiai priklauso nuo to, kad jos tiesioginiu ar netiesioginiu būdu kartoja bei imituoja tuos judesius ir veiksmus, kurie gyvenime daromi praktiniais tikslais.

Nurodyta meninės veiklos ypatybė (būtent, kad ji yra pati sau tikslas) būdinga ir estetiniam suvokimui, kurio dėka ir žiūrovas arba klausytojas, kaip meninių vertybių vartotojas, aktualina savo sąmonėje estetines vertybes. Estetinis suvokimas (intuicija) įeina ir į kūrybinį aktą kaip esminis jo momentas: juk pats menininkas yra pirmasis kūrinio žiūrovas ir vertintojas. Estetiniu gėrėjimusi pasireiškia savita estetinių vertybių *autonomija*, negalimumas betarpiškai jas išvesti iš kitų vertybių (ekonominių, etinių ir pan.)[3]. Visas kitas vertybes realizuojančių aktų *autonomiškumas* nėra *toks*, koks estetinio pasigėrėjimo[4]. Antai atskiras pažinimo aktas turi pažintinės reikšmės tik *tiek*, kiek jis įeina kaip elementas į žinojimo visumą ir prisideda prie tolesnės pažinimo raidos. Panašiai yra ir etikos sferoje: atskiras žmogaus poelgis morališkai įvertinamas, atsižvelgiant į jo reikšmę tiek pačiai to žmogaus asmenybei, tiek ir jo santykiams su visuomene.

Nagrinėdama grožio (estetinių vertybių) specifiką, tarybinė estetika ne tik neiškelia estetinės sferos ypatingo autonomiškumo, bet, kaip teisingai nurodo S. Batrakova[5], neskiria reikiamo dėmesio ir estetinio pasigėrėjimo *emociniam momentui*. Susidaro įspūdis, kad jis yra atsitiktinis reiškinys, kuris lydi estetinio suvokimo aktą kaip priedas, neįeinąs į jo vidinę struktūrą. Suvokti grožį — tai reiškia ne tik jį pažinti, bet ir pajusti bei pergyventi. Šia prasme galima kalbėti apie estetinių vertybių *emocinį pažinimą*, priešpastatyti jį grynai racionaliam (teoriniam) pažinimui. Tik turint galvoje estetinių emocijų pažintinę funkciją, gali-

ma išsiaiškinti visų meno rūšių esminį giminingumą nepriklausomai nuo jų specifinių skirtumų, struktūrų įvairumo. Ne kiekvienas menas *vaizduoja* ką nors *daiktišką*, bet kiekvienas meno kūrinys ką nors *išreiškia*, yra *ekspresyvus* (raiškus), o išraiškos suvokimas neįmanomas, jei subjektas neatsiliepia į jį atitinkama (sąskambia) emocine reakcija. Bet tada kyla klausimas: jei tam tikras emocionalumas yra būtinas estetinio suvokimo komponentas, tai ar nereikia tuomet pripažinti, kad estetinės vertybės (grožis) savo esme yra subjektyvios, ar nėra beprasmiška teikti emocijoms objektyvią reikšmę? Šitas sunkumas iš tikro yra neįveikiamas, kol subjektyvumas ir objektyvumas laikomi absoliučiomis priešybėmis, kurios visiškai šalina viena kitą. Tačiau šių priešybių santykis pasirodo esąs visai kitoks, kai tik atsižvelgiama į konkretų jų pobūdį estetinėje sferoje.

Mes jau matėme, kad estetinės vertybės yra ojektyvios dvejopa prasme. Jos turi objektyvų pagrindą — priklauso nuo realaus jutiminio pasaulio, nes tos savybės, kurios sąlygoja estetinį objekto vertingumą (kaip antai, ritmas, harmonija, proporcingumas ir kt.), glūdi jo materialioje struktūroje. Bet tai nereiškia, kad grožis, kaip estetinė vertybė, aktualiai egzistuoja nepriklausomai nuo to, ar jį suvokia kas nors, ar ne. Kaip mes negalime tvirtinti, jog šis stalas yra geltonas ir tada, kai niekas jo nemato, ir turim apsiriboti teiginiu, kad jis turi tokias fizines savybes (dispozicijas), kurios, esant atitinkamoms aplinkybėms, sukelia normaliai reginčiam subjektui geltonos spalvos pojūtį,— taip negalime teigti, kad yra *grožis savyje*, aktualiai egzistuojantis net ir tada, kai niekas jo nesuvokia. Tiksliau sakant, estetinis objektas yra sąlyga, kurios dėka suvokiantis subjektas — jei jis yra jautrus estetinėms vertybėms — gauna estetinį įspūdį. Objekte glūdinčias estetines potencijas suaktualinti gali tiktai suvokiantis subjektas. Iš to matyti, kad subjektyvumas ir objektyvumas estetinėje sferoje gali derintis vienas su kitu.

Grožio objektyvumas, kaip matėme, remiasi ne tik estetinio objekto realumu, bet ir pačių estetinių vertybių visuomenine reikšme. Tačiau vien šio nurodymo čia nepakanka, nes ir kitos kultūrinės vertybės turi visuomeniškai objektyvią reikšmę. Todėl kyla klausimas: kuo estetinės vertybės šiuo atžvilgiu skiriasi nuo kitų vertybių? Kai kurie tarybiniai estetikai laikosi nuomonės, kad grožio negalima laikyti ypatinga vertybių rūšimi, ir motyvuoja šį teiginį tuo, kad priešingu atveju grožio kriterijus nustotų objektyvumo ir būtų subordinuotas vertinimo aktui, kuris priklauso nuo subjekto. Tačiau L. Stolovičius teisingai nurodo, kad ši pažiūra pagrįsta būtų vien tuo atveju, jei grožio kriterijus priklausytų tik nuo estetinio objekto gamtinių savybių [6]. Dauguma tarybinių estetikų,

remdamiesi K. Markso mintimis, pripažįsta, kad objekto grožį sąlygoja ne tik tam tikros, specifinės jo materialios savybės, bet ir objekto santykis su žmogaus visuomenine būtimi ir jos istorine raida. Laikyti grožį subjektyviu dalyku tik dėl to, kad jis yra susiję̨s su žmogaus visuomeniškumu, reikštų paneigti pačių visuomeninių santykių objektyvumą. O pripažinus visuomeninių santykių objektyvumą, reikia tokį pat objektyvumą pripažinti ir toms vertybėms, kurios yra susiformavusios ir įsigalėjusios esamojoje socialinėje santvarkoje. Šiam klausimui išsiaiškinti reikia tiksliau išnagrinėti, kaip estetiniame suvokime ir gėrėjimesi jausminis komponentas santykiauja su pažintiniu.

Pažinimo ir jausmų savitarpio santykių problema paprastai traktuojama perdaug abstrakčiai, iškeliant tik šių dviejų psichinių veiksnių skirtingumą ir nepaisant jų konkrečių ryšių bei kilmės bendrumo. Žmogus, kaip ir kiekvienas gyvūnas, visų pirma yra veikianti būtybė, kurios veikla skatinama įgimtų gyvybinių instinktų. Tik veikdamas aplinką ir reaguodamas į jos poveikius, žmogus pažįsta aplinkinį pasaulį. Tas pažinimas iš pradžių yra grynai praktinio pobūdžio, t. y. neatskiriamas nuo veiksmo, lydimo tam tikro vidinio susijaudinimo. O kadangi veiksmas pasibaigia praktinių poreikių patenkinimu ar nepatenkinimu, tai kiekvienas bent kiek reikšmingas jutimas ar suvokimas yra susijęs su atitinkamu teigiamu arba neigiamu jausmu, vadinasi, turi tam tikrą jausminį atspalvį. Neįjausminti pojūčiai, kuriuose atsispindi tiktai juntamų objektų dalykinės savybės, yra apskritai antriniai: jie yra eliminuojančios abstrakcijos arba įsigalėjusio psichinio automatizmo išdava. Kultūriniams poreikiams diferencijuojantis, nepaprastai įvairėja tos emocijos ir jausminės būsenos, kurios išauga iš žmogaus santykio su daiktų pasauliu ir iš bendravimo su socialine aplinka (džiaugsmai ir skausmai, baimė ir viltys, simpatijos ir antipatijos ir pan.). Dėl to žmogaus akyse tam tikrą praktinę reikšmę bei jausminį atspalvį įgyja ne tik tie daiktai, kuriais jis naudojasi, bet ir tas kolektyvas, tie žmonės, su kuriais jis gyvena ir bendrauja. Visas tas pasaulis atskiram individui yra toks pats objektyvus, egzistuoja nepriklausomai, kaip ir jis pats, nors tas pasaulis susideda ne tik iš materialių daiktų, bet apima tiek atskiro žmogaus, tiek ir visuomeninės būties psichinį (subjektyvų) komponentą. Tas aiškiai rodo, kad visuomenės ir individo santykių objektyvumas ir subjektyvumas yra reliatyvus. Atskiro individo atžvilgiu visuomeninė būtis yra objektyvi, nors sąmoningumas (subjektyvumas) yra esminis jos struktūros momentas.

Taigi matome, jog žmogus, pažindamas gamtinę ir socialinę aplinką, tuo pačiu ją ir įvertina. Įvertindami objektą, mes tuo pačiu jį įprasmi-

name ir įjausminame tam tikros kultūrinės vertybės pagrindu. Požiūrį, kuris nulemia suvokimo intenciją bei kryptį, galima pavadinti suvokiančiojo subjekto nusistatymu. Tas nusistatymas — priklausomai nuo to, kokia vertybė jį apsprendžia — gali būti įvairus: praktinis, teorinis, etinis, estetinis. Sugretinant ir palyginant šiuos nusistatymus, galima išryškinti specifinius estetinio nusistatymo bruožus. Tam reikalui pasinaudosime E. Kanto pateiktu pavyzdžiu [7], rodančiu, kokia gali būti emocinė žmogaus reakcija, apžiūrinėjant prabangius ir dailius karaliaus rūmus. Jų vaizdas vienam žiūrovui gali sukelti pasipiktinimą, apskaičiavus, kiek šiai prabangai išeikvota lėšų, užuot jas skyrus padėti varguomenei. Kitam žiūrovui, gal būt, ateis į galvą mintis, kaip malonu būtų gyventi tuose rūmuose ir naudotis visais jų patogumais. Pirmuoju atveju vertinimo kriterijus yra *moralinio* pobūdžio: į kalbamą objektą žiūrima kaip į priemonę teisėtiems visuomenės poreikiams patenkinti. Antruoju atveju vertinimo kriterijus yra grynai *utilitarinis:* objektas vertingu laikomas tik tiek, kiek jis galėtų tarnauti subjekto asmeniniams interesams. Bet abiem atvejams bendra yra tai, kad vertinimo aktas yra (vartojant E. Kanto terminą) *suinteresuotas,* t. y. jis remiasi objekto tinkamumu tam tikriems praktiniams tikslams, todėl suvokto objekto vertė yra *santykinė, nesavarankiška.* Estetinis gėrėjimasis pastatu kaip meno kūriniu, priešingai, yra *nesuinteresuotas* ta prasme, kad nepriklauso nuo jokių praktinių (utilitarinių) ar moralinių sumetimų, jis sustoja ties suvoktu vaizdu ir išsibaigia jo grožio grynu suvokimu (kontempliacija), nepajungiančiu objekto jokiam išoriniam tikslui. Tuo pasireiškia estetinių vertybių specifinė autonomija.

Savo kontempliatyviu pobūdžiu estetinis gėrėjimasis artimas *teoriniam požiūriui,* nes ir pastarasis praktiškai nesuinteresuotas. Tačiau teorinis požiūris nuo estetinio esmingai skiriasi savo pažintine intencija. Bet šitas skirtumas nusakomas netiksliai, kai teigiama, kad menas atspindi tikrovę vaizdais, o mokslas — abstrakčiomis sąvokomis. Ne tik menas, bet ir mokslas naudojasi vaizdumo priemonėmis, ir mes prieštarautume faktams, jei manytume, kad menas išsiverčia be mąstymo ir abstrakcijos. Paprastai daiktų ir reiškinių jutiminis suvokimas susidaro ne tik iš aktualių jutimų derinių, bet remiasi ir subjekto praeities patyrimu, kuris papildo iš išorės gautą įspūdį ir tuo pačiu jį vienaip ar kitaip įprasmina. Vadinasi, suvokime (tiek estetiniame, tiek ir neestetiniame) dalyvauja ir tam tikri mąstymo (supratimo) aktai. Be to, tas objekto vaizdas, kuris kyla suvokiančiam subjektui, atspindi objektą ne visapusiškai, o tik tam tikru aspektu. Tas aspektas atlieka *reprezentacinę* funkciją, atstodamas subjekto sąmonėje visą daiktą. Šita reprezentacinė

aspekto funkcija įgyja vaizduojamajame mene ypatingą estetinę reikšmę: estetiškai vertingi aspektai vienas nuo kito čia skiriasi ir pagal tai, nuo kurių vaizduojamo objekto savybių menininkas abstrahuojasi ir kuriems struktūriniams daikto elementams jis suteikia reprezentacinį vaidmenį. Antai skirtumą tarp paišybos ir tapybos nulemia tam tikra abstrakcijos akto kryptis bei laipsnis. Savaime aiški yra mąstymo konstitutyvinė reikšmė poezijai, nes jos vaizdavimo priemonė yra kalba, kaip sutartinių simbolių sistema. Tačiau, jei mokslinis atvaizdavimas laikosi griežto tikslumo bei objektyvumo, vengiančio visokio šališkumo ir nukrypimo nuo faktų, tai meninė iliustracija siekia ekspresyvumo, sukeliančio gyvą atgarsį subjekto jausmuose. Jei ką tik minėtame pavyzdyje karaliaus rūmai taptų ne estetinio pasigėrėjimo, o teorinio pažinimo objektu, tai tyrinėjimo rezultatas būtų tam tikra sudėtinga, iš grynų simbolių sudaryta formulė, kuri nustatytų dėsningą mechaninių jėgų sąveiką, užtikrinančią pastato pusiausvyrą, patvarumą ir kitas esmines jo savybes. Šioje formulėje nelieka nė pėdsako to harmoningo vaizdo, kuris žavi estetiškai nusiteikusį žiūrovą. Menas niekuomet nerodo *bendrybės* grynu pavidalu, o vienu ar kitu būdu palaiko tiesioginį ryšį su objektų vaizdumu ir jų emociniu spalvingumu. Šiuo atžvilgiu estetinis nusistatymas yra *priešingas* teoriniam, kuris išeina už vaizdumo ribų ir eliminuoja emocinį suvokimo momentą.

Ypatinga estetinio nusistatymo reikšmė itin išryškėja, kai jį gretiname su kasdieniniame gyvenime vyraujančiu *praktiniu nusistatymu*. Žmogaus *praktika* fiksuoja pirmiausia tuos jutiminius požymius, kurie apsprendžia daikto vartoseną arba jo tinkamumą numatytai paskirčiai arba kurie lengviausiai leidžia atskirti vieną objektą nuo kito. Priešingai, tie požymiai, kurie praktiškai yra nesvarbūs, paprastai čia nepaisomi, nustelbiami ir beveik visiškai išstumiami iš suvokimo sferos [8]. Tas ypač ryšku būna tada, kai žmogaus gyvenime pasikartoja tos pačios situacijos ir tarp tų situacijų ir atitinkamų subjekto reakcijų susidaro toks glaudus asociatyvinis ryšys, kad jo veiksena tampa automatiška. O tas žmogaus reakcijų suautomatėjimas neišvengiamai veda į gaunamų įspūdžių bei vaizdų *supaprastinimą*, suschematinimą ir jų pradinio turiningumo sumenkinimą. Juo įprastesnis yra objekto (pvz., žodžio) vaizdas ir jo reikšmė, tuo mažiau pastebimos jo individualinės ypatybės, kol pagaliau jis pavirsta abstrakčiu, negyvu ženklu. Šitos įsikerojusios asociacijos yra konservatyvus faktorius: jos trukdo ne tik mokslinį pažinimą, bet ir estetinį suvokimą (kaip sunku, pavyzdžiui, buvo ne tik šiaip žmonėms, bet ir mokslininkams atsikratyti įsigalėjusios nuomonės, neigiančios antipodų galimumą!).

Norėdamas atgaivinti konkretų objekto vaizdą ir sugrąžinti jam pirmykštę pilnatvę, menininkas arba poetas naudojasi visokiomis priemonėmis, iš kurių ypač svarbų vaidmenį vaidina objekto *„sukeistinimas"* (*остранение* — pagal V. Šklovskio terminologiją) [9] ir suvokimo akto *apsunkinimas.* Tai yra toks vaizdavimo būdas, kuris, iškeldamas neįprastą ar netikėtą vaizdo aspektą, sužadina žiūrovo arba klausytojo dėmesį ir verčia jį atidžiau įsižiūrėti į tą vaizdą. Tuo pačiu jis praskina kelią į estetinį objekto suvokimą.

Estetinei sferai būdingas subjektyviojo ir objektyviojo momento santykinumas leidžia mums suprasti ir tą meninės kūrybos ypatybę, kad menininkas ne tik aktualina kuriamo veikalo specifinį vertingumą, bet ir suteikia jam savo individualybės atspalvį. Iš vienos pusės, menininkas, kai jame įsivyrauja estetinis nusistatymas, visiškai atsiduoda kuriamam veikalui, atsideda jo žavesiui. Bet, antra vertus, menininko siekimas kiek galima tobuliau įvykdyti savo sumanymą reikalauja nepaprastai įtempto visų psichinių jėgų sutelkimo. Dailininkas, tapydamas peizažą, ne tik užfiksuoja suvoktą gamtos reginį, bet ir įkūnija jame tą savitą nuotaiką, kurią jam įkvėpė gautas iš išorės įspūdis. Paveikslu išreikšdamas savo estetinį pergyvenimą, menininkas jį suobjektyvina, sumedžiagina ir tuo pačiu padaro prieinamą visiems, kurių jautrumas estetinėms vertybėms yra pakankamai išlavintas. Čia reikia primygtinai pabrėžti dar štai ką: žiūrovui arba klausytojui prieinama tampa ne tik tai, kas estetiniame vaizde yra daiktiška, bet ir emocinis tonalumas, kurio tas vaizdas yra prisodrintas. Tuo būdu ir subjektyviausias meninės kūrybos veiksnys gauna veikale objektyvią išraišką. Tą savo meno teorijoje pabrėžia ir L. Tolstojus. Jo manymu, meno kūrinys esąs priemonė, kuria menininkas veikia žiūrovą arba klausytoją, užkrėsdamas jį tuo nusiteikimu, tais jausmais, kurie vadovavo jo kūrybai [10]. Šiuo atžvilgiu teisingai teigiama, kad meno kūrinys ne tik atskleidžia objekto estetinę vertę, bet yra ir menininko individualybės *saviraiškos (самовыражение)* vaisius. S. Permiakovo priekaištas — esą, toks meninės kūrybos subjektyvumas nesuderinamas su meninio grožio objektyvumu ir tikroviškumu — neturi pagrindo, nes neatsižvelgia į tai, kad meno srityje subjektyvumas ir objektyvumas turi tik santykinę reikšmę.

Tačiau, svarstant estetinių vertybių (grožio) objektyvumą, ne be pagrindo gali iškilti abejonė: ar tas estetinių jausmų bei emocijų objektyvumas nėra tik tariamas, tik klaidinanti mus regimybė? Ar iš tikro nėra taip, kaip tvirtina subjektyvistinė įjautimo teorija, kad ta nuotaika, kuria dvelkia meno veikalas, iš tikro esanti ją sukūrusio menininko nuotaika, kurią jis (menininkas) perduodąs arba skolinąs savo kūriniui,

paverčiąs jį tos nuotaikos perdavėju? Kadangi ta nuotaika paskolinama nesąmoningai,— susidaranti grožio objektyvumo regimybė. Ar šito aiškinimo nereikia suprasti taip, kad objekto grožis priklauso *tik* nuo subjekto, kuris objektui, pavyzdžiui, peizažui, savo nuožiūra gali primesti bet kokią ekspresyvinę reikšmę? Jei taip būtų, tai peizažo atvaizdas negalėtų sukelti žiūrovuose panašų jausminį atgarsį. Vargu ar galima estetinių emocijų objektyvumą laikyti tariamu, remiantis tuo, kad mene ir estetiniame suvokime dar viešpatauja mitologinė (antropomorfistinė), mokslo jau sugriauta pažiūra, suteikianti visai gamtai žmogišką psichinį gyvenimą. Pati ši pažiūra, mūsų manymu, galėjo atsirasti dėl to, kad gamtoje aptinkama tokių dinaminių struktūrų, kurios turi kažką bendra su žmogaus psichikos dinamika ir kai kuo yra panašios į žmogaus emocijų kūnines išraiškas. Tiesa, būna atvejų, kai subjektas nuspalvina pasaulį savo asmenine nuotaika, bet jie aiškiai skiriasi nuo tų atvejų, kai pats objektas pasižymi ypatingu raiškumu ir juo užkrečia suvokiantį subjektą. Tačiau savito jausmų objektyvumo klausimas estetikoje iškyla ne tik analizuojant gamtos reiškinius,— jis primygtinai peršasi ir nagrinėjant, kokiu būdu bendrauja žmonės visuomenėje, nes tas bendravimas nesibaigia tik praktinės veiklos sfera, o aprėpia ir asmeninius žmonių santykius, visą jų emocinio gyvenimo sferą. Estetikai šitas klausimas įgyja aktualią reikšmę tais atvejais, kur estetinio suvokimo objektu pasidaro pats žmogus ir jo vidinis gyvenimas.

Kitų žmonių psichinių būsenų bei emocijų mes negalime tiesiogiai suvokti savo jutimo organais tokiu pat būdu, kaip suvokiame fizinius objektus. Mes galime jas pažinti tik tarpininkaujant tiems materialiems reiškiniams, kuriais tos būsenos pasireiškia, t. y. tarpininkaujant mostams, mimikai, žodžiams ir veiksmams. Bet emocijos ir jausmo išraiška nėra jų atvaizdas ta prasme, kuria mes šį terminą vartojame fizinių daiktų atspindžiams mūsų sąmonėje pavadinti. Todėl būtų klaidinga sakyti, jog mes pažįstame kito žmogaus jausmą tuo būdu, kad mūsų sąmonėje atsiranda to jausmo atvaizdas. Jausmas, emocija nėra kažkas daiktiškas, ką galima atvaizduoti. Suvokti bei suprasti emocinę būseną, kuri pasireiškia ekspresyviais judesiais, subjektas gali tik būdamas pats ją patyręs bei pergyvenęs.

Išoriniai emocijų pasireiškimai gali būti suvokiami dvejopu būdu. Pirmiausia juos galima suvokti kaip *ženklus-simptomus,* iš kurių sprendžiama, kokia yra stebimo žmogaus vidinė būsena, kokie esamomis aplinkybėmis gali būti jo elgesio bei reagavimo būdai. Vadinasi, šiuo atveju kito žmogaus emociją mes pažįstame iš tam tikros analogijos, mūsų jausmams nedalyvaujant, panašiai kaip gydytojas iš tam tikrų

simptomų sprendžia apie ligos priežastį. Toks *bihevioristinis* kitų žmonių emocijų pažinimas galimas ir tada, kai suvokiantis subjektas pats tų emocijų niekuomet nėra patyręs.

Tačiau kito žmogaus emocinę būseną galime suvokti ir kitokiu, *simpatetiniu* būdu,— kai ta emocija atsiskleidžia mums savo ekspresyvine išraiška ir kartu sukelia mumyse tam tikrą jausminį atgarsį. Šiuo atveju kitų būtybių psichikos suvokimas remiasi vadinamuoju *įsijautimu*[11], kuris kartais būna šiek tiek sąmoningas ir todėl jį galima tiksliau aprašyti. Suvokdamas kito žmogaus išraiškingus judesius, aš nujaučiu, ką pergyvenčiau, jei būčiau toje pačioje būklėje, kaip stebimas žmogus. Aš tarsi dalyvauju jo jausminiame gyvenime, jo susijaudinimas paliečia ir mano emocingumą taip, kad aš atsiliepiu į jį panašiu jausminiu atgarsiu (aidiniu jausmu). Kaip savo vidinį susijaudinimą žmogus instinktyviai linksta išreikšti ekspresyviais mostais, taip jam yra įgimtas ir įsijautimo sugebėjimas, kuris įgalina jį tam tikru mastu įveikti savo psichofizinį ribotumą ir pergyventi kito žmogaus skausmus ir džiaugsmus taip, tarytum jie tiesiogiai paliestų jį patį.

Į fundamentalinį vaidmenį, kurį įsijautimas vaidina žmonių bendravime ir sugyvenime, tarybinė filosofija dar nekreipia to dėmesio, kurio šis emocinio gyvenimo veiksnys yra vertas. Tiktai išaiškinus socialinę įsijautimo reikšmę, galima pašalinti tuos sunkumus, kurių nepajėgia įveikti nemarksistinėje filosofijoje vyraujančios pažiūros į kitų žmonių psichikos pažinimą. Apsiribodamos atskiro, izoliuoto individo tyrimu, nepaisydamos jo santykių su socialine aplinka, šios teorijos neišvengiamai prieina subjektyvistines išvadas.

Iš to, kas pasakyta, galima suprasti, kokį svarbų vaidmenį įsijautimas vaidina estetiniame suvokime ir meno kūryboje. Ryškiausiai tą rodo teatro menas, kur aktorius turi persikūnyti į dramos personažą, kurio rolė jam yra skirta. Bet ir kitose meno šakose — literatūroje, tapyboje, skulptūroje ir visur, kur estetinio suvokimo objektas yra pats žmogus (arba artimas jam gyvūnas) — kūrybinis aktas galimas tik tam tikro įsijautimo pagrindu. Tačiau tai nereiškia, kad kiekvienas įsijautimo aktas yra estetiškai vertingas. Estetinę vertę jis įgyja tik tada, kai būna subordinuotas estetiniam nusistatymui, kuris iš vaizduojamos scenos (situacijos) galimų aspektų atrenka kaip tik tą, kuriame aiškiausiai ir įtikimiausiai atsiskleidžia jos reikšmė. Norint konkrečiai tą paaiškinti, galima pasinaudoti pavyzdžiu, kurį pateikė ispanų filosofas Ch. Ortega i Gasetas[12], nors jo aiškinimo intencija yra kiek kitokia.

Miršta žymus žmogus. Prie mirštančiojo lovos palinko žmona ir gydytojas, kuris tikrina ligonio pulsą. Kambario gilumoje sėdi dar du

žmonės — laikraščio reporteris ir dailininkas. Visi jie stebi tą patį įvykį — mirštančiojo agoniją, bet kiekvienam iš jų tas įvykis atrodo kitaip, kiekvienas jį suvokia skirtingu aspektu. O tų aspektų skirtumai pirmiausia priklauso nuo to, kaip jų jausena reaguoja į stebimąją sceną. Žmona yra taip priblokšta ištikusios ją nelaimės, kad ji beveik visiškai susilieja su mirštančiuoju ir pergyvena jo agonijos kančias; ji yra greičiau scenos dalyvė, negu stebėtoja. Kitokioje padėtyje yra gydytojas. Aktyviai dalyvauti tragiškame įvykyje jį verčia ne asmeniniai ryšiai, o rimti profesiniai interesai, kurie įpareigoja jį ir mirštantiems teikti medicinos pagalbą ir kartu uždeda jam tam tikrą atsakomybę už tai, kas vyksta. Dar mažiau paliečia tragiška scena reporterio jausmus. Jis yra tik pašalinis stebėtojas, ir jam terūpi surinkti kiek galima daugiau žinių (faktų), kad galėtų parašyti nekrologą, patenkinantį skaitytojų smalsumą. O koks bus dailininko nusiteikimas? Stebimoje scenoje jis, gal būt, suras estetiškai vertingą aspektą, ir jam ateis noras užfiksuoti bei įkūnyti jį meno kūrinyje. Tačiau tai nereiškia, kad jo sumanymas gali būti tik vienas — būtent, atkurti pačios mirties scenos tragišką ekspresyvumą. Menininko estetinį jautrumą, gal būt, sužadino ne lemtinga scenos reikšmė (turinys), o tai, kas vadinama jos jutimine, formalia struktūra: ypatingas apšvietimas, nepaprastai įspūdingas šviesos ir šešėlių išsidėstymas, švelnūs ir harmoningi spalvų deriniai ir pan. Jei šitai formaliai pusei skiriamas dominuojantis vaidmuo, tai scenos turinys, jos dalykinė reikšmė tampa antraeiliu momentu, į kurį atsižvelgiama tik tiek, kiek jis prisideda prie formalios kompozicijos sudarymo. Kitaip yra, kai dailininką sujaudina pats įvykio reikšmingumas ir jam rūpi įtikinamai išreikšti gilesnę, bendražmogišką tos scenos reikšmę. Šiuo atveju visa formalioji kompozicija ir joje glūdinčios estetinės vertybės *(valeurs)* pajungiamos idėjiniam menininko užmojui, jo simboliniam ekspresyvumui. Lyginant šias dvi to paties siužeto estetines interpretacijas, aiškėja, kad menininko emocinis nusiteikimas nėra abiem atvejais vienodas: jis kinta, meninei intencijai kintant. Pirmuoju atveju dailininkas susidomėjęs tik formalia (jutimine) scenos struktūra, o jos idėjinė pusė nesukelia jame jokio emocinio atgarsio. Antruoju atveju, priešingai, jis užjaučia mirštantįjį ir jo žmoną ir atsiliepia į jų kančias atitinkamu jausminiu atbalsiu. Jis ne tik abstrakčiai supranta, ką jie pergyvena, bet pats yra sujaudintas, ir tas susijaudinimas žadina jo kūrybines jėgas. Tačiau būtų klaidinga manyti, kad tuo atveju, kai menininką giliai paveikė stebimos scenos tragiškumas, jo pergyvenimai ir jausmai savo esme nesiskiria nuo to, ką patiria mirštančiojo žmona, kad čia tėra tik jausmų laipsnio (intensyvumo) skirtumas. Kadangi dai-

lininkas nėra paprastas stebėtojas, o žiūri į mirties sceną *menininko* akimis, tai jo suvokimas įgyja tokį pobūdį, kurio neturi kitų scenos dalyvių ir stebėtojų psichinė būsena,— tą savitą *kontempliatyvumą*, kuris nesiderina nei su žmonos sielvartu, nei su gydytojo arba reporterio profesiniais interesais. Bet tai nereiškia, kad estetinė kontempliacija šalina iš gėrėjimosi meno veikalu bet kokį emocinį susijaudinimą. Priešingai — jei dailininkui kilo sumanymas atkurti mirties scenos tragiškumą,— jis turi įsijausti į veikiančių scenoje personažų psichinę būseną ir tik įsijautęs į ją, jis galės atrasti tą scenos aspektą, kuriame pilniausiai ir įtikimiausiai atsispindi tragiška scenos reikšmė. Tačiau estetinė kontempliacija gali vykti tik su viena sąlyga: įsijautimas į kitą žmogų, kad ir koks gyvas ir gilus jis būtų, *niekuomet neturi peržengti tam tikros ribos*, būtent, jis neturi visiškai nustelbti, arba nuslopinti, suvokiančio subjekto nusimanymą apie tai, kad jis (subjektas) ir tas žmogus, į kurį jis įsijaučia (objektas) yra skirtingi individai, vadinasi, estetiniame plane tarp suvokiančiojo ir suvokiamojo turi būti išlaikoma tam tikra juos skirianti *distancija* (atstumas). Distancijos terminą čia reikia suprasti *psichologiškai*. Objekto aiškus priešpastatymas subjektui yra būtina kiekvieno suvokimo ir stebėjimo akto sąlyga, kuri galioja ir estetinėje sferoje. Estetinės kontempliacijos negali būti, kai subjektas visiškai susilieja (susitapatina) su objektu. Distancijos reikšmę itin aiškiai rodo aktoriaus menas. Vaidindamas aktorius turi įsijausti, įsigyventi į savo rolę, bet jis niekuomet neturi visiškai užmiršti, kad jis vaidina scenoje ir kad jo vaidinamas gyvenimas nesutampa su realiuoju gyvenimu. Todėl klaidinga yra ta teorija, kuri teigia, kad meno uždavinys esąs nors ir trumpalaikės tikrovės iliuzijos sukūrimas [13]. Juo gyvesnė ir stipresnė sukelta iliuzija, juo mažiau meninis atvaizdas skiriasi nuo originalo, tuo tobulesnis meno kūrinys — taip turėtų būti pagal iliuzijos teoriją. Tačiau faktai jai prieštarauja. Be to, lieka nesuprantama, kaip tokia apgaulė gali sukelti pasitenkinimą, o ne priešingą emociją — nusivylimą. Tas žiūrovas, kuris vaidinimo neskiria nuo realaus gyvenimo ir nori įsikišti į draminio veiksmo eigą, suvokia jį neestetiškai. Klaidinga būtų manyti, kad realistinė meno tendencija siekia visiškai *sulyginti* meną su tikrove ir išdildyti principinį šių dviejų sferų skirtingumą. F. Šaliapinas, kuris visuomet labai rūpestingai studijuodavo jam skirtas roles ir stengdavosi kuo giliau įsijausti į vaidinamą personažą, savo atsiminimuose rašo, jog, vaidindamas garsiąją monologo sceną operoje „Borisas Godunovas", jis taip susijaudindavo, kad negalėdavo sulaikyti ašarų. Tačiau, kai jis pastebėjo, kad raudojimas trukdo dainavimo meniniam ekspresyvumui,— įsitikino, jog aktorius, net

išreikšdamas savo giliausius pergyvenimus, turi laikytis tam tikro saiko[14], t. y. neturi išleisti iš akių tos distancijos, kuri atriboja meną nuo tikrovės. Šia proga gal bus ne pro šalį atkreipti dėmesį į faktą, kad tie pojūčiai, kurie duoda medžiagos estetiniams įspūdžiams, būtent, regėjimo ir girdėjimo pojūčiai, atsiranda ne tada, kai suvokiamas objektas tiesiogiai paliečia jutimo organą, o tik tuo atveju, kai jis veikia mūsų kūną iš tolo, per tam tikrą materialų tarpininką (orą, šviesos bangas). Šitie distanciniai pojūčiai duoda mūsų pažinimui tiksliausią informaciją apie aplinkinį pasaulį ir leidžia mums aiškiai atriboti tai, kas gautame įspūdyje yra objektyvu, nuo to, kas subjektyvu. Psichologinė distancija čia yra susijusi su *erdvine* distancija. Bet dar didesnę reikšmę estetiniam suvokimui ir meninei kūrybai turi *laikinė* distancija. Dažniausiai estetiškai vertingas vaizdas negimsta tiesiogiai iš esamo suvokimo akto, o yra reikalingas tam tikro „inkubacijos" periodo, per kurį jis kristalizuojasi, ryškėja ir įgyja tam tikrą objektyviai apčiuopiamą formą. Kai žmogus yra visiškai pasinėręs savo realaus gyvenimo rūpesčiuose, jis linkęs susikaupti ir apsistoti ties tuo, ką pergyveno ir patyrė praėjusiu gyvenimo laikotarpiu. Panašiai daro ir menininkas. Tik poilsio metu, kai praktinio gyvenimo reikalai laikinai yra nustoję savo slegiančio aktualumo ir nustumti į sąmonės antrąjį planą, menininkas sugeba atsidėti prisiminimams ir įsisąmoninti, išryškinti savo įspūdžių bei pergyvenimų estetinį vertingumą. Tik tada, kai tarp esamybės ir praeities atsiranda atitinkama laikinė distancija, susidaro palankios sąlygos meniniam sumanymui įkūnyti. To, kas pasakyta, įtikinančia iliustracija gali būti A. Puškino eilutės, kuriomis jis romane „Eugenijus Oneginas" apibūdino savo kūrybos santykį su realiu gyvenimu (su meile):

Но я, любя, был глуп и нем.
Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...[15]

Distancijos principas, kaip būtina estetinio suvokimo sąlyga, apsprendžia ne tik subjekto santykį su estetiniu objektu, bet ir *objekto santykį su pačia realybe*. Jis išskiria objektą iš tų ryšių, kurie jį jungia su tikrove, su žmogaus kasdieniniame gyvenime viešpataujančiu pasaulio vaizdu, ir perkelia jį, taip sakant, į kitą būties planą, kur neestetinio vertinimo kriterijai arba nustoja galios, arba bent subordinuojami estetiniam kriterijui. Distancijos momentas yra neatskiriamai susijęs su estetinių vertybių autonomija. Būdamas pats sau tikslu, estetinis suvoki-

mas tuo pačiu išsijungia iš kasdieninio gyvenimo tėkmės. Nors kartais ir pačioje tikrovėje gali susidaryti estetiniam suvokimui palankios aplinkybės, bet dažniausiai pats žiūrovas turi surasti tinkamą kontempliacijai distanciją. Mene distancijos nustatymas pasidaro sąmoninga tendencija, o kartu ir vaizdavimo priemone. Distancijos konstitutyvinis vaidmuo yra itin reikšmingas vaizduojamajam menui, bet jis nepraranda reikšmės ir kitose meno šakose. Distancijos realizavimo būdai yra skirtingi ir glaudžiai susiję su kiekvieno atskiro meno vaizduosenos ypatybėmis. Aiškiausiai tą rodo teatro menas. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad teatras yra artimiausia tikrovei meno rūšis, kuri pilniausiai patenkina realizmo reikalavimus: aktoriai yra gyvi, realūs žmonės, draminis veiksmas vyksta realioje erdvėje, realiame laike ir t. t. Tačiau jei vaidinimas teatro scenoje nufilmuojamas ir paverčiamas serija besikaitaliojančių ir viena į kitą pereinančių nuotraukų,— realistinės teatro teigiamybės išnyksta, bet tai nereiškia, kad kartu filmas netenka tos *estetinės* vertės, kuria pasižymėjo vaidinimas teatre. Kaip pjesės pastatymas teatre, taip ir to paties siužeto montavimas ekrane gali būti meniškai vykęs arba nevykęs visiškai nepriklausomai nuo to, ar vaizduojamasis objektas ir visa jo aplinkuma egzistuoja realiai, ar jis tėra tik menininko vaizduotės kūrinys. Žodžiu, estetinis suvokimas ir su juo susijęs gėrėjimasis yra *abejingas*, arba *neutralus*, objekto tikroviškumo atžvilgiu. Tą aiškiai rodo atvejai, kur iškyla konfliktas tarp estetinio nusistatymo kontempliatyvumo ir mūsų pripažįstamų *etinių normų*. Pasitaiko, kad žmogus estetiškai gėrisi tokiais tikrovės reiškiniais arba situacijomis, kurios moraliniu požiūriu reikalauja tiesioginės valios reakcijos ir veiklaus įsikišimo į įvykio eigą.

Distancijos kitimas ir jos laipsnių skirtumai priklauso, kaip jau minėjome, nuo atskiros meno šakos vaizdavimo būdo, bet kartu jie priklauso ir nuo menininko estetinių intencijų. Klasikinė skulptūra, palyginti su tapyba, yra artimesnė realiai tikrovei tuo atžvilgiu, kad ji pilnai atkuria žmogaus ir gyvulių materialumą ir realizuoja savo kūrinius toje pačioje realioje erdvėje, kuri supa ir žiūrovą. Bet distancijos momentas ryškus ir skulptūroje: ji abstrahuojasi nuo originalo natūralios spalvos, suaktualina panaudotos medžiagos (marmuro, bronzos, medžio) estetines potencijas ir išskiria statulas iš aplinkos, pastatydama jas ant pjedestalo. Tapyboje panašią funkciją atlieka paveikslo rėmai. Iš kitų momentų, užtikrinančių tapyboje distanciją, paminėsime tik šiuos: trijų matavimų kūnų atvaizdavimas plokštumoje, maštabo sumažinimas, paveikslo erdvės ir apšvietimo nesutapimas su realia erdve ir apšvietimu.

Pagaliau tiek skulptūra, tiek tapyba plačiai naudoja dar vieną priemonę meno kūriniui išskirti iš aplinkos ir žiūrovo dėmesiui patraukti — būtent, *stilizavimą*, t. y. tokį vaizduojamų objektų natūralios išvaizdos deformavimą bei apdorojimą, kuris pajungia ją bendrai formaliai kompozicijai ir paverčia tos kompozicijos struktūriniu elementu. Įtikinamas pavyzdys — viduramžių ikonografija ir bažnytinė skulptūra.

Distancijos problema iškilo vaizduojamajame mene ir pasidarė jame ypatingai aktuali. Panašiai yra ir poezijoje, nors jos vaizdavimo priemonės esmingai skiriasi nuo tų, kurios būdingos tapybai ir skulptūrai. Tačiau netikslu būtų sakyti, kad distancijos klausimas visiškai neliečia tų meno šakų, kurios nieko nevaizduoja (kaip, pvz., muzika) arba kuria tai, ko pačioje gamtoje nėra (kaip architektūra, ornamentika). Distancija čia atsiranda savaime — kaip tik dėl to, kad šių meno šakų objektai yra laisvos gamybinės žmogaus veiklos kūriniai. Distancijos klausimas čia gali iškilti tik tada, kai nevaizduojamojo meno kūriniai turi ir praktinę paskirtį arba kai jie jungiami su kitos rūšies meno formomis, kurios savo struktūra yra jiems giminingos. Muzika jungiama su šokiu (balete) arba su draminiu veiksmu ir lyrika (operoje, dainoje). Šita programinė, arba iliustracinė (plačiausia prasme), muzika vidutinio išsilavinimo klausytojui arba žiūrovui yra suprantamesnė, negu grynoji muzika, nes tos meno formos, su kuriomis muzika derinama, yra artimesnės tikrovei ir susijusios su ja glaudesniais ryšiais (jų distancija mažesnė). Tiesa, kartais programinėje muzikoje pasireiškia tam tikra imitavimo tendencija, kai kompozitorius mėgina panaudoti visokius natūralius garsus bei triukšmus, kurie lydi tikrovėje vykstančius procesus, kaip antai, vėjo kaukimą, bangų šniokštimą, lapų šlamėjimą ir pan., tačiau šitos imitacijos estetinę vertę įgyja tik tuo atveju, kai tie natūralūs garsai apdorojami pagal nustatytus muzikos kanonus, pagal struktūrinius jos dėsnius. Tiktai toks garsinės medžiagos apiforminimas ir stilizavimas sukuria tą distanciją, kuri natūralių garsų muzikinę interpretaciją atskiria nuo gamtoje suvoktų akustinių fenomenų.

Architektūroje ir taikomajame mene estetinį suvokimą apsunkina dar ir tai, kad šio meno kūriniai visų pirma turi praktinę reikšmę ir estetinis aspektas čia yra glaudžiai susijęs su pastato arba daikto praktine paskirtimi. Praktiniam požiūriui paėmus viršų, estetinis suvokimas neišvengiamai nuslopinamas. Architektūroje, lygiai kaip ir taikomajame mene, estetinis vertingumas nenustoja savo autonomijos ir negali būti suvedamas į praktinį tikslingumą.

Distancijos konstitutyvinę reikšmę estetiniam suvokimui pabrėžia ne tik anglų filosofas E. Bulou, kuris pirmasis išnagrinėjo šią proble-

mą [16], bet ir kiti estetikai. Analizuodami estetinio nusistatymo ir estetinės kontempliacijos specifines ypatybes, jie prieina panašias išvadas, nors paties distancijos termino ir nevartoja. Antai H. Miunsterbergas gamtoje ir meno kūriniuose glūdinčių estetinių vertybių prigimtį aiškina, estetinį suvokimą priešpastatydamas moksliniam pažinimui. Mokslas atskleidžia tikrovės daiktų bei reiškinių tarpusavio ryšius ir drauge iškelia tą jų aspektą, kuris turi lemiamą reikšmę praktiniam žmogaus gyvenimui. Tačiau mokslas neparodo, kas yra pats daiktas savo konkrečiu pilnumu (visapusišku reikšmingumu), kai jis nepajungiamas kuriam nors išoriniam tikslui. Tai padaro estetinis suvokimas ir menas, izoliuodamas objektą, atribodamas jį nuo visų kitų daiktų. Tiktai izoliavimo dėka pasireiškia konkretaus objekto esmė, o suvokimo aktas pavirsta estetiniu gėrėjimusi, kuris yra pats sau tikslas [17].

Panašiai rašo ir A. Bergsonas. Estetinę intuiciją jis priešpastato žmogaus praktinei veiklai ir praktiniam pažinimui, tarnaujančiam gyvybinių poreikių tenkinimui. Žmogus, pasak A. Bergsono, aplinkinį pasaulį ir pats save pažįsta tik tiek, kiek to reikalauja jo gyvybiniai interesai, būtinumas orientuotis aplinkoje. Įspūdžiai, kurie neturi praktinės reikšmės, dažniausiai nepatraukia mūsų dėmesio ir nebūna tokie ryškūs. Todėl tas pasaulėvaizdis, kuris išauga iš mūsų praktikos bei interesų, visuomet yra fragmentiškas, vienašališkas, supaprastintas, simboliškai suschematintas. Tą rodo ir kalbinis minčių reiškimo būdas, kuris iškelia ir fiksuoja vien tai, kas bendra. Daiktų bei reiškinių jutiminė individualybė ir jos vertė į praktiką orientuotam pažinimui lieka neprieinama. Tik tais atvejais, kai pavyksta atsipalaiduoti nuo praktinio gyvenimo rūpesčių bei interesų, žmogus sugeba išvysti betarpišką daikto realybę, kuri yra individuali ir pasireiškia jutiminėmis daikto ypatybėmis (forma, spalvingumu, ritmu, dinamika ir pan.). Taigi meno uždavinys, pasak A. Bergsono, yra pašalinti visas praktikos reikalams sukurtas sąvokines schemas ir simbolius, kurie užtemdo daikto individualumą, ir prasiveržti iki betarpiško realybės suvokimo [18].

Nagrinėdamas savo „Estetikoje" teatro meną, distancijos klausimą paliečia ir N. Hartmanas, nors distancijos termino specifiškai estetine prasme jis nevartoja. N. Hartmanas primygtinai pabrėžia, kad dramos vaidinimas scenoje nereiškia dramінio veiksmo realizavimo pačioje tikrovėje. Realūs yra tik aktorių tariami žodžiai, jų mostai, mimika, judesiai, žodžiu — realios yra tik vaizdavimo priemonės, kurios sudaro dramos pirmąjį planą ir kurios tiesiogiai suvokiamos žiūrovo bei klausytojo. Bet pats draminis veiksmas pasilieka už tikrovės ribų, jis ne realizuojamas, bet tik *vaidinamas*. Vaidinimas visai neturi tikslo sukelti

žiūrovui realybės iliuziją; priešingai — kai tik šita iliuzija atsiranda, dramos estetinis poveikis išnyksta, išnyksta ir žiūrovo kontempliatyvus nusistatymas. Todėl teatro technikoje plačiai naudojamos visokios priemonės, kurios neleidžia atsirasti tikrovės iliuzijai, kitaip sakant, priemonės, užtikrinančios distancijos išlaikymą (pvz., antikinėje dramoje — dainos (epizodijai), choras, eiliuota kalba, kaukė ir pan., naujųjų laikų operoje — dramos sujungimas su muzika ir t. t.). Vaidinimui atriboti nuo objektyvios (gyvenimo) tikrovės N. Hartmanas vartoja naują, specifinį terminą *Entwirklichung* (lietuviškai būtų *„nutikrovinimas"*). Dramos veiksmo realizavimas scenoje specialiomis vaizdavimo priemonėmis tuo pačiu yra jo „nutikrovinimas", t. y. jo išskyrimas iš realybės ir perkėlimas į kitą — idealų antrąjį planą [19].

Pripažinus distancijos (arba „nutikrovinimo") konstitutyvinę reikšmę vaizduojamajam menui ir grožinei literatūrai, neišvengiamai kyla klausimas, ar ką tik išdėstyta koncepcija neprieštarauja teiginiui, kad menas savo esme yra realistinis ir netenka estetinės vertės, kai nutolsta nuo tikrovės ir nukrypsta nuo gyvenimo tiesos [20]. Jei distancijos teorija iš tikro būtų priešinga realizmui, tai jos požiūriu meno veikalo realistiškumą reikėtų laikyti estetiškai neigiamu momentu. Tačiau tokia distancijos teorijos interpretacija, mūsų nuomone, yra klaidinga, ji kyla iš nesusipratimo, kurį galima pašalinti, tiksliai išsiaiškinus, kuria prasme vartojame realizmo terminą ir kaip jis santykiauja su distancijos terminu.

Straipsnyje apie realistinį meno metodą L. Tamašinas teisingai nurodo, kad realizmo terminas tarybinių estetikų vartojamas dvejopa prasme. Akcentuodami pažintinę meno reikšmę, jie teigia, jog pagrindinis meno uždavinys yra adekvačiai atvaizduoti tikrovę ir žmogaus gyvenimo tiesą [21]. Vadinasi, šia platesniąja realizmo termino reikšme kiekvienas tikras meno kūrinys savo esme *(ex definitione)* yra realistinis, o tai reiškia, kad visa menininko kūryba remiasi realaus gyvenimo patyrimu bei praktika, kad dorojamąją medžiagą ir kūrybinius impulsus ji gauna iš gamtinės ir socialinės aplinkos. Bet, antra vertus, net vaizduojamajame mene negalima apsiriboti vien suvokto objekto kopijavimu (fotografavimu). Tai reikštų pasiduoti antimeniškam natūralizmui. Kadangi menininko uždavinys yra atskleisti atvaizduojamojo objekto estetinę vertę, tai jis turi parinkti tą objekto aspektą, kuris labiausiai atitinka šį reikalavimą, ir suderinti jį su dorojamos medžiagos estetinėmis potencijomis, žodžiu, atvaizdavimas turi būti kūrybiškas. (Ši tezė, atrodo, yra neginčytina, jai be jokių išlygų pritaria visi marksisti-

nės estetikos atstovai.) Tas kūrybiškumas, be kita ko, pasireiškia ir tuo, kad atkuriamojo objekto atžvilgiu menininkas suranda tą distanciją, kuri užtikrina adekvatų meninio sumanymo įvykdymą.

Tačiau realizmas gali būti suprantamas ir siauresne prasme, būtent, kaip ypatinga, *istoriškai išsivysčiusi meno kryptis,* kuri priešpastatoma kitoms meno kryptims, pavyzdžiui, romantizmui, formalizmui ir kt. Arba, L. Tamašino pasiūlymu, realizmas gali būti apibūdintas kaip pažangi meno tendencija, esamomis aplinkybėmis įgyvendinanti aukščiausią ir tobuliausią tikrovės atvaizdavimo laipsnį. Todėl meno istorinėje raidoje vyksta nepaliaujama kova tarp realizmo ir visokių reakcinių, antirealistinių srovių[22]. Mes čia nesiimame kritiškai įvertinti šios, siauresnės, L. Tamašino pateiktos, realizmo interpretacijos. Mums čia tėra svarbu nurodyti, kad ji iš esmės irgi neprieštarauja distancijos principui.

Atribodama meną nuo tikrovės, distancijos teorija nė kiek neneigia meno ryšio su tikrove ir jo priklausymo nuo pastarosios. Dar daugiau: distancijos teorija net remiasi ta prielaida, kad vaizduojamojo meno kūriniuose tikrovė atvaizduojama (atsispindi) tam tikru, savitu būdu. Ji kategoriškai neigia tik tą natūralistinę meno koncepciją, kuri stengiasi sutapatinti jį su tikrove ir užtušuoti esminį šių dviejų sferų skirtingumą. Realistinei marksizmo estetikai, teigiančiai meninės veiklos laisvą kūrybiškumą, natūralistinė kryptis yra nepriimtina.

Realizmas, distancijos teorijos požiūriu, reiškia ne ką kitą, kaip įsakmią tendenciją ne panaikinti, o iki minimumo sumažinti meninio vaizdavimo atstumą (skirtingumą) nuo pačios tikrovės. Vadinasi, distancijos momentas nenustoja savo galios ir realizme. Bet, sumažindamas distanciją iki leistinos ribos, realizmas palengvina perėjimą iš estetinio nusistatymo į praktinį (tikrovišką) ir tuo didina meno veiksmingumą, jo visuomeninę reikšmę.

Su realistiniu meno pagrindu yra glaudžiai susiję tie ypatingi subjektyvumo ir objektyvumo santykiai, kuriais pasižymi estetinių vertybių sfera. Trumpai juos galima apibūdinti šitaip. Estetinių vertybių pilnas realizavimas mene priklauso nuo trijų veiksnių: 1) menininko-kūrėjo, 2) paties meno kūrinio ir 3) jo vartotojo — žiūrovo arba klausytojo. Realizavimo procesas vyksta trimis stadijomis. Pradinis momentas yra meninis sumanymas, kuris išauga iš kūrybinės intuicijos menininko sąmonėje. Kaip kūrėjo asmeninis pergyvenimas, jis yra subjektyvus reiškinys. Antroji stadija — sumanymo įkūnijimas atitinkamoje konkrečioje medžiagoje, kuris paverčia tą sumanymą objektyvia realybe, turinčia

ekspresyvinę reikšmę. Pagaliau trečioji stadija — meno kūrinio suvokimas. Kūrinį suvokia žiūrovas. Aktualindamas glūdinčias meno kūrinyje estetines potencijas, jis pergyvena estetinį suvokimą ir gėrisi jo objektu. Taigi, kaip matome, sumanymo idealumas pereina į meno kūrinio objektyvų buvimą, o galutinė viso proceso išdava yra estetinis suvokimas, kurio subjektyvumas remiasi meno kūrinio objektyviu realumu; meno kūrinio objektyvaus realumo dėka jo ekspresyvumas įgyja intersubjektyvią, visuomeninę reikšmę.

ESTETIKOS ISTORIJOS IR TEORIJOS FRAGMENTAI

Graikų filosofija savo esme buvo racionalistinė. Ji įsitikinusi proto galingumu. Net skeptiškosios jos srovės remiasi grynai loginiais samprotavimais. Protas apsprendžia žmogaus esmę, jisai yra visų dorovinių, estetinių ir religinių vertybių šaltinis. Du pagrindiniai proto aspektai yra *eidos* (forma) ir *logos* (žodis); kad ir būdami iš pradžių skirtingi, besiskleisdami jie vis labiau suartėja ir net persisunkia. Eidosas atstovauja grynai objektyviai proto pusei. Tai visų pirma išorinio daikto plastiškas pavidalas, pagrįstas regėjimo ir lytėjimo (kinestezinių) duomenų sąveika. Jisai padaro daiktą tuo, kuo jis yra, suteikia jam apibrėžtumą, atskiria nuo aplinkos bei kitų daiktų ir užtikrina jo pastovumą. Tuo pačiu jis leidžia žmogui atpažinti daiktus ir vadovauja jo praktinei bei meninei veiklai, atgaminančiai daiktus arba pavidalinančiai medžiagą pagal vieną ar kitą žmogui reikšmingą sumanymą. Tokiu būdu forma įgyja organizacinio (arba technikinio) principo reikšmę [...]. Kai forma taikoma realiems daiktams bei reiškiniams, t. y. kai ji suprantama kaip įkūnyta medžiagoje santvarka,— ji pasireiškia harmonija, kuria pagrįstos ir moralinės bei estetinės vertybės (graikų kalokagatijos idealas). Toji harmonija valdo ir visatą, suteikdama jai kosmoso, t. y. tvarkingos ir užbaigtos visybės, išvaizdą. Antrasis esminis proto aspektas, logosas, rodo jį tarsi iš vidaus, ta prasme, kad jis proto objektyviąją pusę (apraišką) sieja su jo veikla pačiame subjekte (žmoguje). [...] Logosas yra ne tik atskiras žodis, bet ir kalba, prasminga žodžių samplaika, iškelianti daiktų savybes, būsenas, santykius ir kt. Antra vertus, logose pasirodo ir savaimingas proto veiklumas; jis išreiškia bei užfiksuoja pažinimo aktus, susieja juos mąstyme vidiniu ryšiu ir tuo išryškina jų objektyvų pamatą. [...] Eidosas sieja filosofiją bei mokslą su vaizduojamuoju menu, o logosas — su poezija. [...] Eidosas labiau iškelia proto statiškąjį aspektą, o logosas — dinamiškąjį.

...Seniausioji graikų filosofų pasaulėžiūra yra natūralistinė: žmogus čia dar neišskiriamas iš gamtos; jisai, kaip ir visi kiti daiktai bei gyvūnai, tėra kosmoso padaras ir dalis. Tas dėsningumas, kuris valdo pasaulį, apsprendžia bei tvarko ir individo bei visuomenės gyvenimą; jis turi ne tik fizinę, bet drauge ir religinę, etinę bei estetinę reikšmę. Todėl ir dievybė neatskiriama nuo gamtos: ji sutampa su pirminiu pradu ir apsireiškia kosmose viešpataujančiu tvarkingumu arba darnumu (panteizmas), kuris suteikia kosminiam procesui periodinį pobūdį.

...Sofistų filosofija išauga iš retorikos: jiems rūpi pirmiausia logoso (kalbos) praktinė reikšmė politiniame ir visuomeniniame gyvenime. Kad kalba būtų įtikinama ir pasiektų savo tikslą, ji turi ne tik pasižymėti logišku nuoseklumu, bet ir atsižvelgti į klausytojo prigimtį ir jo esamąją būseną. Todėl kalbėtojas neišvengiamai susiduria su logikos ir psichologijos klausimais. Kadangi jam logika ir psichologija tėra priemonės praktiniams sumanymams įvykdyti, tai jos turi tik reliatyvią reikšmę — turi prisitaikyti prie aktualių aplinkybių. Žodžiu, praktinis nusistatymas nukreipia sofistus į tiesos ir kitų žmogaus elgesį apsprendžiančių vertybių reliatyvistinį aiškinimą. Šitą [vertybių sferos] reliatyvumą išryškino visas tas politinis bei socialinis patyrimas, kurį įgijo graikų visuomenė, demokratinei santvarkai įsigalėjus ir senajai religinei bei moralinei tradicijai nustojus savo besąlyginio autoriteto. [...] Sofistų nuopelnas tas, kad jie iškėlė pažinimo ir vertinimo aktų priklausomumą nuo subjekto ir tuo parodė, jog pagrindinės kultūros vertybės reikalingos naujo, gilesnio filosofinio pagrindimo. Šitą uždavinį spręsti imasi Sokratas ir Platonas, ir jie sprendžia jį, visos filosofijos pagrindan padėdami sofistų iškeltą žmogaus problemą.[1]

□ □ □

[Pagal *Heraklitą*], visos tos vertybės, kurios bendrai žmonių pripažįstamos, tėra tik lygstamos [...]: kas vienu atžvilgiu gera, kitu atžvilgiu bloga, kas vieniems atrodo gražu, kitiems — biauru ir t. t.[2]

□ □ □

Sofistai parodė individo (kaip subjekto) nuomonių, vertinimų ir įsitikinimų sąlygiškumą, santykinumą ir kintamumą.[3]



[*Platono* „Puota"] ... Grožio mylėtojas [...] suvokia grožį visų pirma kaip gražų kūną. Bet, gėrėdamasis juo, jis pamato, kad grožis visuose gražiuose kūnuose tas pats ir visur vienodai gerbtinas. Tačiau ir ties šituo grožio suvokimu jis negali sustoti. Iš jo akių negali išslysti tai, kad grožis pasireiškia ir kitose gyvenimo srityse, kurios, nors ir santykiauja su daiktų pasauliu, bet vis dėlto jam nepriklauso, būtent, kultūrinėje veikloje, liečiančioje religiją, meną ar socialinį gyvenimą. Dar daugiau nutolęs nuo regimųjų daiktų grožio tas grožis, kuriuo pasižymi visokie mokslai (Platonas turi galvoje ypač matematiką ir astronomiją). Tačiau visi šie grožio pasireiškimai tėra tiktai preliminariniai, pagalbiniai laipsniai, padedantys įžvelgti patį grožį (grožio idėją), vienalytį ir nekintamą, iš kurio visi gražūs daiktai gauna savo grožį.

... Meninės kūrybos, socialinės veiklos ar mokslo grožis aukštesnis, negu kūno grožis, nes priklauso gilesniam būties sluoksniui, kuris artimesnis sielai ir duoda jai daugiau progos pareikšti ir atskleisti savo savaimingumą (aktyvumą). O savaimingas sielos veiklumas yra ne kas kita, kaip *mąstymas*. Juo grožio laipsnis aukštesnis, tuo mažiau jis pareina nuo jutiminių įspūdžių, tuo jis giminingesnis grynam mąstymui...

... Pažindama save ir įsisąmonindama, kokia jos tikroji prigimtis, siela tuo pačiu ugdo bei lavina savo kūrybines jėgas, nes iš mąstymo išaugęs pažinimas savo esme yra *kūryba*. Ta kūryba apima visą žmogaus gyvenimą ir pripildo jį tikrų vertybių, visų pirmiausia — dorovės vertybių. Tai ir yra tas grožis, kurį filosofas [...], anot Sokrato, gimdo ir išveda į pasaulį. Grožio pagrindas — *harmonija*, darna, todėl gražiu laikomas kiekvienas daiktas, kiekviena visybė, kurios visos dalys užima tinkamą vietą ir atlieka paskirtą joms funkciją (pareigą). Tokiu darnumu remiasi ir žmogaus dorovė. Protas — ta aukščiausia bei vertingiausia sielos galia — turi atlikti rikiuojamąjį vaidmenį, o kūnas ir su juo susijusi žemesnioji sielos dalis turi klausyti proto ir vykdyti jo nurodymus. Valdomas proto, žmogus įgyja išmintį — tą pagrindinę sielos dorybę, kuri laiduoja jam tikrąją laimę (eudemoniją), nes išmintis [...] sutampa su aukščiausiu gėriu ir aukščiausiu grožiu. [...] Susivokusi siela išreiškia savo kūrybinį veiklumą išorinėje aplinkoje: ji gimdo visas tas vertybes, kuriomis pagrįsta materialinė bei dvasinė kultūra ir kurios įsikūnija amatuose, mene, valstybės santvarkoje ir visuomeniniame gyvenime. Kiekvieną iš šių sričių atitinka tam tikra, apibrėžta grožio ir dorybės sritis, bet esminis kūrybos akstinas visur tas pats — tai troškimas įgyvendinti tą idealų (tobulą) vaizdą, kuris gimė sielos gelmėse.[4]



[Anot *Aristotelio*], žmogaus techninė bei meninė veikla pavidalina medžiagą pagal tam tikrą iš anksto nustatytą planą arba sumanymą.[5]



Aukščiausia dorybe *Epikūras* pripažįsta išmintingumą: jis išlaisvina žmogų nuo žalingų prietarų (pvz., dievų ir mirties baimės), moko jį teisingai vertinti gyvenimo gėrybes ir suteikia jam tą sielos nusistatymą, kuris jį įgalina laisvai ir ramiai naudotis bei grožėtis tomis gėrybėmis.[6]



F. Bekonas dalija pažinimą į tris rūšis: istoriją, poeziją ir filosofiją (mokslą tiksliąja prasme), kurios atitinka tris pagrindinius žmogaus sugebėjimus: atmintį, vaizduotę ir protą.[7]



Pasak *J. Herderio*, [...] žmogus esąs aukščiausias gamtos padaras; jo protingumas glaudžiai susijęs su jo fizinės organizacijos tobulumu. Iš protingumo, įgalinančio žmogų kontempliatyviai suvokti daiktus, pirmiausia išauga kalba ir meninė kūryba.[8]



E. Kantui galimas patyrimas — tai teorinis (tiksliau — gamtamokslinis) patyrimas. Tačiau į savo sistemą jis įtraukia dar dvi savarankiškas dalis — etiką ir estetiką. Patyrimo, sudarančio šių sričių pagrindą, savito pobūdžio klausimas lieka Kanto neišaiškintas. Pripažinus dorovinio ir etinio patyrimo savarankiškumą (o tai yra būtina), pažinimo teorijai iškyla nauja problema: nustatyti šių patyrimo formų ypatumus ir jų santykį su teoriniu patyrimu, nes kiekvieną patyrimo formą atitinka ir ypatinga pažinimo rūšis (dorovinis, estetinis). Toks išplėstas patyrimo supratimas turi, žinoma, būtinai atsispindėti ir kai kurių pagrindinių gnoseologijos sąvokų, ypač racionalumo sąvokose, koncepcijoje. Tai, kas iracionalu mokslinio pažinimo srityje, gali būti racionalu etinio arba estetinio pažinimo plotmėje (pvz., laisvė).[9]



...*J. Fichtė,* sekdamas Ž. Ž. Ruso, prileidžia, kad istorijos pradžioje yra gyvavusi tokia normali bei tobula tauta, kuriai vadovavo protiškas instinktas ir kuri nesąmoningai, be mokslo ir meno pagalbos, įgyvendino proto ir dorovės pradmenis. [...] Istorinis procesas galutinį savo tikslą pasieks tada, kai prie mokslo prisidės ir menas, t. y. sugebėjimas laisvai ir sąmoningai tvarkyti visą žmonijos gyvenimą pagal proto reikalavimus. [...] Gamta — neprotinga, įprasminti ją gali tiktai žmogus. Ji yra jam priemonė savo veiklai sužadinti arba medžiaga, kurią jis pavidalina pagal savo sumanymus.[10]



F. Šelingas padarė estetiką (meno filosofiją) baigiamąja savo sistemos dalimi, suderinančia teorinės ir praktinės filosofijos priešingumą.[11]



Nors sąmonės vystymąsi *G. Hegelis* supranta kaip visos žmogaus dvasinės prigimties plėtotę, tačiau, pagal jo intelektualistinę koncepciją, to proceso pagrindas yra pažinimo evoliucija.

...Istorijos filosofijoje Hegelis parodo, kaip objektyvioji dvasia vystosi istoriniame žmonių gyvenime, kaip laikiname procese dvasia pasiekia savimonę [...]. Istorija esanti [...] procesas, kurio tikslas — pilnas laisvės realizavimas.

...Tačiau istoriniame gyvenime objektyvioji dvasia pasireiškia tik netobulai, nes kiekvienas pasiektas laisvės realizavimo laipsnis tėra ribotas, nepilnas. Šį savižinos netobulumą dvasia gali įveikti tik darydama savo objektu ne empirinę realybę, o pačią save, savo gryną esmę. Ji pavirsta tada absoliučiąja dvasia, kuri išsiskleidžia trimis etapais: menu, religija, filosofija. Objektyvumas čia visiškai sutampa su subjektyvumu. Grožis, pasak Hegelio, esąs toks nepabaigiamos idėjos įsikūnijimas jutiminiu pavidalu, kur ji prasišviečia pro savo baigtinį apvalkalą. Suderindamas begalybę su baigtinumu, grožis išreiškia tikrąją dvasios laisvę ir įgalina besigėrintį juo subjektą iškilti iki tos laisvės pergyvenimo. Grožis pasirodo ir gamtoje, bet tik fragmentiškai, netobulai. Meno uždavinys esąs nuvalyti natūralųjį grožį nuo visų atsitiktinių, idėją nustelbiančių priemaišų, parodyti jo gryną, esminę apraišką ir tokiu būdu viršum realaus pasaulio sukurti antrą, idealų bei tobulą pasaulį.

Lemiamą reikšmę Hegelis skiria meno turiniui. Todėl nustato tris pagrindines meno formas pagal tai, ką jis išreiškia ir kaip vaizduoja įkūnijamąją idėją. Pirmojoje formoje idėja dar neapibrėžta ir neranda sau tolygios (adekvačios) konkrečios išraiškos. Jutiminis pavidalas čia tik nurodo ją ir šia prasme yra simbolinis. Simbolinis menas pasižymįs kilnumu ir milžiniškais mastais. Gryniausiai jis pasireiškia architektūroje. Istorijos raidoje jam atstovaująs senovės Rytų (Egipto, Babilonijos, Asirijos) menas. Antrojo tipo yra klasikinis menas, kuriame svarbiausią vaidmenį vaidina plastika. Nuo simbolinio meno jis skiriasi tuo, kad pirmiausia vaizduoja žmogaus pavidalą. Idėja čia įgyja konkretų apibrėžtumą ir tolygią išraišką jutimine forma. Klasikinį tipą realizavo senovės graikų menas, sukūręs harmoningą grožio idealą. Trečiąjį tipą Hegelis vadina romantiniu. Jo istorinis atstovas esąs Vakarų krikščionybės menas. Jo objektas — žmogaus subjektyvumas, visas jo vidaus pasaulis. Objekto dvasiškumą atitinka ir vaizdavimo priemonės: spalva — tapyboje, tonas — muzikoje, žodis — poezijoje. Tos priemonės, pereinant nuo tapybos į muziką ir nuo muzikos į poeziją, vis subtilėja ir nutolsta nuo grubaus medžiagiškumo. Kadangi subjektyvumas negali tolygiai pasireikšti jutimine forma, tai romantiškasis menas vėl pasidaro simbolinis, jis nugali esminį meno ribotumą paties meno ribose...

...Dinaminės būties koncepcija, pagrįsta dialektiniu metodu, leido Hegeliui suprasti evoliucinį istorijos pobūdį ir suvokti kultūros apraiškų visumą kaip besivystančią vienybę. Hegelio filosofija paremta ir revoliucinė K. Markso dialektika.[12]



Estetika, pagal *J. Herbartą*, apima ir grožio mokslą (estetiką siauresne prasme), ir dorovės mokslą (etiką). Šalia loginių ir metafizinių sąvokų, patyrime mes randame, pasak Herbarto, dar trečią grupę sąvokų, pasižyminčių tuo, kad jos turi teigiamą arba neigiamą vertę ir todėl verčia mus joms pritarti arba nepritarti. Ši teigiama arba neigiama estetinė vertė yra objektyvi, ji neturi nieko bendro nei su naudingumu (mūsų valios siekiniais), nei su gaunamų įspūdžių subjektyviu malonumu. Vadinasi, ir pritarimas arba nepritarimas yra šiuo atveju būtinas ir nepriklauso nuo subjekto interesų. Estetinę vertę, Herbarto nuomone, turi tik sudėtingi objektai, arba, tiksliau, tam tikri juos apsprendžiantys santykiai. Kitaip sakant, tai, kas mums estetiškai patinka arba nepatinka, yra

ne objekto turinys, o jo forma (pvz., muzikoje — dėsningi tonų intervalai, dailėje — simetrija, linijų arba spalvų darnumas ir pan.). Šitą grynai formalistinį požiūrį Herbartas taiko ir dorovės sričiai.[13]



...Savo estetiką G. *Fechneris* pagrindžia griežtai empiriniu būdu. Idealistų (F. Šelingo, G. Hegelio ir kt.) spekuliatyvinei arba deduktyvinei estetikai jis priešpastato induktyvinę estetiką, kuri pirmiausia tyrinėja faktus ir stebėjimų bei eksperimentų keliu nustato, kokie jutiminiai objektai padaro mums estetinį įspūdį ir kokios subjektyvios aplinkybės padeda tokiam įspūdžiui atsirasti. Sekdama gamtos mokslų pavyzdžiu, estetika savo tyrinėjimus turi pradėti nuo paprasčiausių estetinių fenomenų ir iš jų derinių bei santykių išaiškinti sudėtingų reiškinių prigimtį. Savo tyrinėjimų išdavas Fechneris suveda į šiuos dėsnius: 1) estetinis pasitenkinimas priklauso nuo gauto įspūdžio intensyvumo, kurį sąlygoja a) išorinio dirginimo stiprumas, b) subjekto jautrumas ir c) jo dėmesio įtempimas (estetinio slenksčio principas); 2) estetinis įspūdis stiprėja, prie vieno dirginimo prisidėjus dar kitiems, pvz., ritmo ir melodijos sąveika muzikoje (sąveikos arba laipsniavimo principas); 3) estetinį įspūdį sukelia tiktai tas objektas, kurio vienybė suderinta su jo elementų įvairove (įvairovės vienovės principas); 4) estetiniame objekte negali būti vidinių prieštaravimų (prieštaravimų negalimumo principas); 5) visi veiksniai, apsprendžią estetinį įspūdį, turi būti taip iškelti, kad suvokiantysis subjektas galėtų juos aiškiai įsisąmoninti (aiškumo principas); 6) estetinio objekto įspūdingumas priklauso ne tik nuo jo juntamų savybių, bet ir nuo jo sukeliamų asociacijų (asociacijos principas). Fechnerio tyrinėjimai psichologijos ir estetikos srityje tolesnei šių mokslų raidai padarė daug didesnę įtaką nei jo metafizinės spekuliacijos tų laikų filosofijai.[14]



Iš patyrimo, pagal *empirizmą*, ne tik turi būti aiškinama žmogaus pažinimo ir elgesio kilmė, bet jis esąs ir svarbiausias visų vertybių kriterijus: jis nustato, kas gera arba bloga, teisinga arba neteisinga, gražu arba biauru, naudinga arba žalinga, malonu ar nemalonu ir t. t.[15]



[*Pozityvizmo* požiūriu], vienintelis tiesos kriterijus tėra pažinimo vaisingumas ir tinkamumas praktinei veiklai. Iš keleto hipotezių (spėjimų) teisingiausia visada bus ta, kuri paaiškina didžiausią faktų skaičių ir tuo įgalina tiksliausiu bei lengviausiu būdu numatyti įvykių eigą. Panašios pažiūros į tiesą laikosi ir *pragmatizmas*, bet jis šiek tiek išplečia jos kriterijų, tvirtindamas, kad teisingomis turi būti pripažįstamos ne tik tos prielaidos, kurios yra naudingos grynai praktinei (ekonominei) veiklai, bet ir tos, kurios tinka ir kitiems svarbiems žmogaus gyvenimo reikalams (pvz., etiniams, estetiniams ir pan.) tenkinti, nors jos ir negalėtų būti tikrinamos tiesioginiu potyriu. Taigi, pozityvizmui ir pragmatizmui tiesos kriterijus tėra sąlyginis ir kinta, potyriui plečiantis arba kultūriniams žmonių reikalams keičiantis.[16]



Pasąmonės (nesąmoningo psichinio gyvenimo) buvimą, pasak *E. Hartmano*, verčia mus pripažinti [...] tokie dvasinio gyvenimo reiškiniai kaip meninė kūryba (įkvėpimas).

...E. Hartmano estetikoje aiškiai jaučiama A. Šopenhauerio įtaka.[17]



[Pasak *Vydūno*], sąmonės kuriamoji galia gimdo ne tik mokslą, bet ir meną. Žmogus įprasmina pasaulį ne tik apvilkdamas jį abstrakčių sąvokų tinklu, bet ir kurdamas pavidalus, kuriuose atsispindi jo „ašainė" [individuali] sąmonė. Tatai — meno uždavinys; padirbtuose daiktuose jis įkūnija viską, kas sudaro asmenybės vidinio gyvenimo turinį. Juo turtingesnis ir sąmoningesnis šis gyvenimas, tuo aukštesnė ir išreiškiančio jį kūrinio vertė, tuo tobulesnis jo grožis. Todėl tikrasis menas gimsta iš asmenybės esmės ir išreiškia savo kūriniuose ne ką kita, kaip patį *žmoniškumą*. Kiekviena meno šaka (skulptūra, tapyba, muzika, poezija ir kt.) vaizduoja jį ypatingu būdu. Tobuliausias kultūrinės veiklos įrankis yra *kalba*, kuria vienodai naudojasi ir mokslas, ir menas. Iš kalbos turtingumo, iš jos sugebėjimo tiksliai ir įtikinamai išreikšti ne tik mintis, bet ir vidinių sielos būsenų įvairumą, galima spręsti apie tautų ir atskirų asmenų sąmoningumo ir žmoniškumo laipsnį.[18]



...Teorinių mokslų esama dvejopų: 1) mokslai apie būtį (realią ir idealią) ir būties dėsnius (logika, matematika, fizika, biologija ir pan.) ir 2) *mokslai apie vertybes ir vertybių santykius* (etika, *estetika*, ekonomika ir pan.).

...Šie mokslai [etika ir estetika] tiria ne būtį ir būties dėsnius, o moralines ir *estetines vertybes ir jų būtinus santykius*.[19]



Profesija apsprendžia ir formuoja žmogaus interesus, jo *skonį*, pažiūras ir elgseną — visam jo gyvenimo būdui uždeda tam tikrą ypatingą profesinį antspaudą.[20]



...*Stiliaus* sąvoka — tai viena iš svarbiausių estetikos ir meno teorijos sąvokų, nuo kurios pareina paties meno supratimas ir apibrėžimas. Stiliaus sąvoka yra vartojama platesne ir siauresne prasme. Mes kalbame apie visos meno epochos, arba periodo, stilių (sakysim, apie renesanso epochos stilių, apie Liudviko XIV epochos stilių), bet kalbame ir apie vienos meno mokyklos ir net vieno dailininko stilių (pvz., apie Umbrijos mokyklos stilių XV a., Rembranto stilių). Visais tais atvejais stilius yra tai, kas apibūdina epochos, mokyklos arba vieno dailininko meną ir kūrybą kaip tam tikrą visumą. Todėl, norėdami nustatyti dviejų tapybos stilių — sakysim, renesanso ir baroko — skirtumą, mes turime ne tik parodyti atskiras ypatybes, kuriomis renesanso tapyba skiriasi nuo baroko tapybos, bet ir išaiškinti, koks yra bendras principas, arba pradmuo, iš kurio išplaukia visi šie atskiri skirtumai, nes jeigu jie yra ne atsitiktiniai, o esminiai, tai jie turi būti susiję vienas su kitu ir turi turėti bendrą pradmenį, arba pamatą. Toks pradmuo, arba pamatas, yra tai, kad renesanso ir baroko dailininkai (tapytojai) nevienodai suprato ir „matė" erdvę ir jos santykius, iš vienos pusės, su kūnais ir, iš antros — su šviesa ir spalvomis. Nuo to pagrindinio skirtumo pareina visos svarbiausios renesanso ir baroko tapybos ypatybės. [...] Principinę stiliaus sąvokos reikšmę apsprendžia kaip tik tai, kad ji nustato būtiną vidinį ryšį tarp visų ypatybių, kuriomis pasižymi viena ar kita meno šaka tam tikroje epochoje, ir tokiu būdu sudaro iš jų tam tikrą organišką vienybę.

Vadinasi, stilius yra tas pradmuo (principas), kuris nulemia esmines kiekvieno meno žymes ir ypatybes. Stiliaus sąvoka [. . .] yra aksiologinė, vertės sąvoka, nes jos pamatas yra estetinė, arba meninė, vertybė.[21]



. . .*Forma* priešpastatoma ne tik medžiagai, bet ir turiniui. Šio formos aspekto pamatas — analogija su indu, kuriame telpa tam tikra, prie jo ertmės prisitaikanti medžiaga (pvz., skystis). Filosofinę reikšmę šitas formos ir turinio priešingumas įgyja tuo atveju, kai jis vartojamas psichinio gyvenimo ir jo išorinių pasireiškimų santykiui pažymėti. Panašiai kaip tos medžiagos, kurios pripildytas indas, prigimtis ir vertė nepriklauso nuo indo formos, taip ir psichikos santykis su jos jutiminėmis apraiškomis esąs grynai išorinis: ta pati mintis gali būti vienodai gerai išreiškiama įvairiomis kalbomis, tie patys jausmai arba afektai gali išsilieti į mostus, mimiką, žodžius ir t. t.; vadinasi, ta kūninė forma, kurioje objektyvizuojasi vidaus potyriai, visiškai nepaliečia išreikštų minčių, jausmų ir pan. esmės bei reikšmės. Tačiau ši pažiūra nevisai teisinga. Nors tarp vidinio gyvenimo ir jo įsikūnijimo formos nėra pilno (tobulo) tolygumo, tačiau šių priešybių santykis nėra tik išorinis bei atsitiktinis. Priešingai, visa žmogaus psichika gali rutuliotis bei plėstis tik tuo atveju, jei ji vienu ar kitu būdu pasireiškia ir įgyja objektyvią formą.

Toks griežtas turinio ir formos priešpastatymas ypač yra žalingas estetikai, nes jis paneigia estetinio objekto vidinę vienybę ir leidžia atsirasti toms vienašališkoms pažiūroms, kurios meno kūrinius vertina arba tik iš turinio, arba tik iš formos pusės. Pirmuoju atveju kūrinio estetinė vertė pagrindžiama tik turiniu (išreikšta idėja), o jutiminė forma laikoma vien išorine išreiškimo priemone, neturinčia esminės reikšmės. Antruoju atveju estetiškai vertinama pati kūrinio forma ir visiškai neatsižvelgiama į jos ekspresyvinę reikšmę. Tačiau iš tikro estetikos srityje turinio ir formos priešingumui nėra vietos, nes turinys estetiškai reikšmingas yra tik tiek, kiek jis įsikūnija formoje, o formos estetinis efektyvumas neatskiriamas nuo jos išraiškingumo, arba ekspresyvinės galios. Šia prasme estetinė forma, arba struktūra, iš esmės yra simboliška.[22]



. . .Visa, kas apsprendžia civilizuoto žmogaus gyvenimą ir veiklą — jo buitinė aplinka, vartojamieji įrankiai, susisiekimo priemonės, knygos, laikraščiai, *meno kūriniai,* pagaliau politinio bei socialinio gyvenimo

įstaigos — visa tai yra ne tik išoriniai praeities kultūrinės veiklos padariniai, bet ir *organiški* jos gaminiai, kuriuose sudaiktėjo jos *kūrybinė dvasia,* kuriuose ji tebegyvena paslėptu, potencialiu pavidalu.[23]



...Psichinės būties santykis su logiškaisiais pradmenimis gali pasireikšti tik tiek, kiek ji vienu ar kitu būdu objektyvizuojasi dalykiniuose fenomenuose — kūno judesiuose bei veiksmuose, sąmonės vaizdiniuose arba „objektyviosios" dvasios kūriniuose (kalboje, mituose, religijoje, *mene* ir pan.). Tačiau objektyvizavimosi procesui įvykus, jo rezultatuose pasirodo tas pats neapibrėžtumas *(nevienareikšmiškumas),* kuris būdingas realiam tapimui dalykinėje sferoje. Be to, reikia pažymėti, kad tarp psichinės būties ir jos dalykinių pasireiškimų nėra pilno (tobulo) adekvatumo, t. y. mūsų pergyvenimai neapsprendžia griežtai vienareikšmiškai savo konkrečių objektyvizavimosi formų. Todėl šios pastarosios gali būti *nevienodai interpretuojamos.*[24]



Mokslinis aprašymas turi būti tikslus ir pilnas; tuo jis skiriasi [...] nuo *meninio aprašymo,* kuriam šie reikalavimai nėra būtini.[25]



Kiekviena *šiuolaikinės kultūrinės kūrybos* sritis (mokslas, menas, visuomeninė veikla ir kt.) vystosi daugiau ar mažiau savarankiškai. [...] Be vidinės savo atskirų šakų autonomijos kultūra, apskritai imant, negali augti ir plėtotis. Gal būt, vienas iš svarbiausių šių laikų nuopelnų ir yra tas, kad jie giliau, negu kitos epochos, suvokė ir suprato įvairių kultūrinės kūrybos formų savitumą ir savarankiškumą. Tačiau autonomiškumas nėra atitrūkimas nuo bendro kultūros pagrindo. Labai būdingas šiuo atžvilgiu šiuolaikinio meno likimas. Kai kuriose srityse (pvz., tapyboje, poezijoje, muzikoje) jis pasiekė nepaprasto tobulumo, mokėjimo doroti medžiagą ir realizuoti visas joje slypinčias galimybes. Tačiau tolesnis ėjimas šiuo keliu iš esmės neatveria menui naujų perspektyvų. Dar daugiau, jis gresia meninių sumanymų nuskurdimu, bedvasio formalizmo įsigalėjimu (meno pavirtimu į „žaismą"). Nepaisant viso savo techninio tobulumo, toks menas pats nepajėgia tapti *didžiu;* nebent jis gali sudaryti tokią regimybę, pamėgdžiodamas didį praėjusių epochų meną.

Tapti didžiu tokį meną gali pastūmėti tiktai impulsas, plaukiantis iš šalia jo esančių veiksnių. Tačiau tokiu veiksniu negali būti kuri nors menui lygiavertė kultūros sritis. Tai būtų pasikėsinimas į jo savarankiškumą ir atvestų į tokį pat jo vidinių turtų naikinimą, kokį jau ne kartą jam yra tekę patirti pozityvizmo arba moralizmo priespaudoje. Todėl tokiu veiksniu turi būti kažkas aukštesnis, artimesnis pačioms kultūros ištakoms — kas gali maitinti ir gaivinti taip pat ir kitas kultūros šakas.

...Kita dvasinės kultūros problemos pusė, nemažiau esminga mūsų laikams,— tai jos aktualizavimo individualiame subjekte, asmenybėje klausimas. Šiuolaikinės kultūros pobūdį apsprendžia ne tik kokybinis jos turinys, bet ir formalus (kiekybinis) momentas — nepaprastas jos struktūros sudėtingumas ir išsiskaidymas. Kultūros vystymasis reiškiasi ne tiktai ekstensyviu jos augimu, bet ir nepaliaujamu vidinio sudėtingėjimo ir diferenciacijos procesu. Todėl tikrasis kultūros darbas reikalauja iš kiekvieno tą darbą dirbančio sutelkti visas jėgas kurioje nors vienoje kultūros šakoje. Kiekvienas dirbantysis vertinamas visų pirma kaip specialistas. O specializacija neapsiriboja pagrindinėmis kultūrinės kūrybos sritimis (mokslas, visuomeninė veikla, menas ir t. t.), kiekvieną ji įspraudžia į ankštus kokios nors siauros specialybės rėmus. Ir kuo toliau, tuo stipresnis darosi šitas kultūros darbuotojo prikaustymas prie tam tikros specialybės. Tuo pačiu metu taip pat nepaliaujamai auga ir kaupiasi objektyviosios kultūros gėrybės. Išeidamos iš žmogaus rankų, jos atitrūksta nuo savo kūrėjo ir pradeda savarankišką egzistavimą. Tačiau bet kokia objektyvioji kultūra tolesnės kūrybos pagrindu gali tapti tik tuo atveju, jei ji nesustings savo objektyviojoje būtyje, o vėl pritaps prie subjektyvumo stichijos ir bus jos paversta tikruoju dvasiniu gyvenimu. Dar daugiau, objektyvioji kultūra pati suskyla į daugelį nepriklausomų ir viena su kita betarpiškai nesusijusių sričių. Ir tiktai dvasiniame subjekto gyvenime atgyja jo vidinė vienybė ir aktualizuojasi bendroji, jos formų ir apraiškų įvairovę vienijanti prasmė. Todėl objektyviosios kultūros plėtojimasis ir augimas reikalauja atitinkamo subjektyviosios kultūros augimo. Tačiau šiais laikais kaip tik ir nėra tokio atitikimo. Subjektyvioji kultūra savo vystymesi vis daugiau atsilieka nuo objektyviosios kultūros. Čia ir yra tai, ką vienas dabarties mąstytojas teisingai pavadino šiuolaikinės kultūros „tragedija". Bet ar negresia šios tragedijos atomazga kultūros prasmės praradimu, jos kūrybinių jėgų išsisklaidymu, jos nusmukimu iki grynai išorinės civilizacijos ir galutiniu žmogaus (kultūros kūrėjo) pavirtimu visišku jos vergu? Šiuolaikinė kultūra negali apeiti šio klausimo, nes tai yra jos likimo klausimas.[26]

PRAEITIES KULTŪROS IR GROŽIO APSAUGA

Mūsų laikais įsivyravo nauja pažiūra į valstybę, kuri esmingai skiriasi nuo XIX a. liberalistinės politinės ideologijos. Pagal šią pastarąją valstybės veiklą apsiriboja piliečių laisvės ir teisių apsauga. Dabar valstybės uždavinys suprantamas daug plačiau: ji turi vadovauti visam kultūriniam tautos gyvenimui, ne tik tvarkyti socialinius bei ekonominius piliečių santykius, bet ir skatinti dvasinės kultūros augimą ir apmesti bendrus jos vystymosi metmenis. Iš čia valstybei iškyla daug naujų ir atsakingų priedermių: ji turi rūpintis ne tik esamojo momento reikalais, bet ir atsižvelgti į tautos ateitį. O ateities numatyti neįmanoma, jei kartu nebus kreipiamas dėmesys ir į praeitį. Kultūrinis gyvenimas yra organiškas procesas ir tegali žengti į priekį tiek, kiek tauta moka sunaudoti tą materialinės ir dvasinės energijos atsargą, kuri buvo sukaupta protėvių ir tėvų kartų, t. y., kiek ji pažįsta pati save. O toks savęs pažinimas reikalauja, kad tauta rūpintųsi ne tik šios dienos darbais, bet ir įsisąmonintų savo praeitį bei savo istorinio palikimo prasmę. Praeities atminimas ir patirtis nėra negyvas balastas, kurio reikėtų kuo greičiausiai atsikratyti. Ir sąmoningame individe, ir susipratusioje tautoje jie tebegyvena ir tebevaisina jų buitį ir veiklą. Ypač aiškiai tai pasireiškia meno srityje [1]. Nauji stiliai kuriasi dažniausiai senovinių stilių įtakoje (plg. antikos dailės ir poezijos reikšmę Vakarų Europos meno raidai arba primityvių tautų skulptūros ir ornamentikos įtaką mūsų dienų dekoratyvinei dailei). Todėl valstybė, kuriai iš tikro rūpi meninės ir apskritai dvasinės kultūros klestėjimas bei plėtra, turi kreipti ypatingą dėmesį į meno apsaugą ir globą. Tai kultūrinis tautos lobynas, kurio nepaisyti būtų nedovanotinas ir nepataisomas nusikaltimas [2]. Tam reikalui neužtenka vien muziejų, nes čionai senovės paminklai atitrūkę nuo aplinkos, kuriai buvo skirti ir su kuria jų kūrėjų buvo suderinti. Todėl muziejai negali mums duoti visiškai konkretaus ir gyvo praeities meninės buities vaizdo [3]. Tik *architektūros kūriniai* yra šiuo atžvilgiu palankesnėje padėtyje, negu

kitų meno šakų kūriniai. Jie pasilieka ten, kur buvo pastatyti. Bet architektūros paminklams itin svarbi bei esminga jų aplinka[4]. Ji iš dalies apsprendžia individualines jų stiliaus ypatybes ir savotiškas atmainas. Žodžiu, aplinka su pastatu sudaro vieną organišką ir darnią visumą (ansamblį). Todėl reikia rūpintis ne tik tuo, kad architektūros kūriniai būtų globojami ir tinkamai restauruojami, bet ir tuo, kad jų aplinka nebūtų gadinama ar keičiama su jų stiliumi ir paskirtimi nesuderinamu būdu. Iš to aiškėja, kad ir *pats peizažas, pats gyvas gamtos grožis yra besąlygiška kultūros vertybė*, kuri turi būti saugoma nuo nereikalingų, vandališkų žalojimų. Jisai žadina kūrybines mūsų dienų žmogaus jėgas tokiu pat būdu, kaip veikdavo ir įkvėpdavo anų laikų menininkų kūrybą (prisiminkime, pavyzdžiui, Lietuvos peizažo reikšmę Čiurlionio tapybai). Žinoma, civilizacijos plėtojimasis žymiai keičia bendrą kraštų išvaizdą. Ir šie pakeitimai neišvengiami. Vis dėlto reikėtų rūpintis, kad bent gražiausios ir istoriniu atžvilgiu reikšmingos Lietuvos vietos liktų nepaliestos, nes jos laiduoja gana gyvą kontaktą su praeitimi ir su istoriniu tautos gyvenimu. Iki šiol, deja, šitas svarbus kultūrinis uždavinys pas mus beveik visiškai niekinamas. Ir estetiniai reikalai visuomet turi nusileisti grynai ekonominiams ir savanaudiškiems interesams. Aišku, kad toks nusistatymas estetinių vertybių atžvilgiu nesuderinamas su pagrindine mūsų laikų kultūrinės politikos linkme. Žinoma, paskelbti naują politinę ideologiją daug lengviau, negu ją įgyvendinti visose kultūros srityse. Tačiau, jei Lietuvos vyriausybė rimtai žiūri į savo kultūrinius uždavinius, tai ji negali nepaisyti aktualių estetinės kultūros klausimų ir turi visomis priemonėmis kovoti su ta utilitaristine pažiūra į meno paminklus ir gamtos grožį, kuri įsigalėjo mūsų visuomenėje.

Vyriausybė turi imtis iniciatyvos *kultūros fondui* steigti. Ir mes tikimės, kad Lietuvos šviesuomenė kiek galėdama palaikys tokį vyriausybės užsimojimą.

[H. KAIRIŪKŠTYTĖS-JACINIENĖS STUDIJOS APIE PAŽAISLĮ[1] RECENZIJA]

Pažaislio vienuolynas ties Kaunu yra vienas iš gražiausių ir įdomiausių Lietuvos architektūros paminklų. Tačiau neturtingoje lietuvių meno istorijos literatūroje neegzistavo nė viena plati, moksliškai traktuota šio vienuolyno monografija. Kalbamoji H. Kairiūkštytės-Jacinienės disertacija, įteikta 1926 m. Ciuricho universitetui filosofijos daktaro laipsniui gauti, užkišo tą spragą. Toji monografija yra pirmas mokslinis, savarankiškais autorės tyrinėjimais pagrįstas veikalas apie šį žymųjį Lietuvos praeities kultūros paminklą ir apskritai pirmas panašios rūšies veikalas lietuvių meno istorijos literatūroje.

Disertacija susideda iš trijų dalių. Pirmojoje dalyje plačiai kalbama apie Pažaislio vienuolyno įsteigimo, pastatymo ir visos jo egzistencijos iki mūsų laikų istoriją. Šitoji dalis ne tiktai aprėpia visą negausią, rūpestingai autorės surinktą literatūrą apie vienuolyną įvairiomis kalbomis, bet ir savo ruožtu remiasi nuodugniomis archyvinių šaltinių studijomis, kurios buvo autorės atliktos Kauno Centriniame valstybiniame archyve, Romos Vatikano archyve bei kitose Italijos, Lenkijos, Vokietijos ir Šveicarijos bibliotekose ir vienuolynuose. Autorė nurodo vaidmenį, kurį vaidino Pažaislio vienuolyno pastatyme jo steigėjas, didysis Lietuvos kunigaikštystės kancleris Kristupas Pacas, plačiai atpasakoja vienuolyno istoriją, ypač atsižvelgdama į įvairius pertaisymus ir remontus, padarytus vienuolyne rusų stačiatikių vienuolių, kai jis buvo paverstas 1832 m. rusų stačiatikių vienuolynu. Remdamasi savo surastais šaltinių dokumentais, autorė apibūdina įvairių Pažaislio vienuolyne dirbusių italų architektų, tapytojų, vietinių skulptorių ir varpų liejikų darbus.

Antrojoje disertacijos dalyje autorės pateikiami ištisai visi svarbesnieji Pažaislio vienuolyno įsteigimo ir pastatymo istoriją liečiantieji dokumentai lotynų, prancūzų ir vokiečių kalbomis.

Trečioji — ir plačiausioji — H. Kairiūkštytės-Jacinienės disertacijos dalis skirta smulkiam Pažaislio vienuolyno aprašymui ir jo įvertinimui meno istorijos požiūriu, siejant su bendra Europos meno plėtojimosi eiga. Analizuodama vienuolyno architektūrą, autorė nagrinėja keturias meno istorijos problemas. Pirmoji problema liečia simetriškai, kaip ir Pažaislio vienuolynas, statytų, turinčių bažnyčią kaip savo svarbiausiąjį, vyraujantį centrą, Europos renesanso ir baroko vienuolynų plėtojimosi istoriją. Antroji problema nagrinėja harmoningą centrinės kupolinės bažnyčios su dviem kupolą lydinčiais bokštais suderinimą italų renesanso ir baroko architektūroje. Autorė nurodo kai kurias Italijos bažnyčias, kurios, teisingu jos manymu, buvo tam tikrais atžvilgiais pavyzdžiai Pažaislio vienuolyno architektūrai. Trečioji problema nušviečia vienuolyno bažnyčios vidaus architektūrą, kuri dėl tam tikrų svarbių autorės nurodytų savybių yra retas, įdomus ir vertingas reiškinys architektūros istorijoje. Pagaliau ketvirtas klausimas, kuris yra taip pat nuodugniai autorės išnagrinėtas,— tai vienuolyną puošiančių gipsatūrų ir freskų aprašymas ir jų stiliaus analizė.

Šioji trečioji monografijos dalis mokslo požiūriu turi, be abejo, didžiausią vertę. Ji rodo, kad H. Kairiūkštytė-Jacinienė nuodugniai pažįsta traktuojamą medžiagą, turi puikų metodinį išsilavinimą, gerai suvokia meno istorijos problemų esmę ir kartu pasižymi estetikos atžvilgiu subtiliu ir visapusišku tų problemų supratimu. Be to, ypatingu autorės nuopelnu turime laikyti tai, kad ji savo disertacijai pasirinko temą, kuri iki šiol meno istorijos požiūriu nebuvo tyrinėta. Taip pat turi būti įvertintas ir autorės tikrai pagirtinas, stropus ir rūpestingas visos archyvinės ir literatūrinės medžiagos surinkimas ir sutvarkymas. Autorė sugebėjo čia sumaniai atrinkti, kas buvo svarbiausia. Monografija ir savo dydžiu išeina iš paprastų užsienio disertacijų ribų. Ji yra aukščiausios vertės įnašas į negausią Lietuvos meno ir krašto kultūros literatūrą. Veikalas yra gausiai iliustruotas vienuolyno architektūros ir freskų nuotraukomis. Jį ketinama išleisti ir lietuviškai [2], todėl jis bus prieinamas ir platesniems Lietuvos visuomenės sluoksniams.

[M. VOROBJOVO MONOGRAFIJOS APIE M. K. ČIURLIONĮ[1] RECENZIJA]

M. Vorobjovo vokiškai parašytoji M. K. Čiurlionio monografija yra viena iš tų palyginti retų knygų, už kurias visų pirma norėtųsi nuoširdžiai padėkoti. Ji ne tik duoda mums daug įdomių ir vertingų žinių apie Čiurlionio gyvenimą bei darbą, bet ir įgalina giliau įsijausti į jo sukurto pasaulio mįslę ir įprasminti tai, ką mes patys esame patyrę, besigrožėdami jo kūriniais. Ir todėl, man atrodo, ši knyga ne tik sudomins tikrojo meno mėgėjus užsienyje, bet paskatins ir pas mus, Lietuvoje, visus tuos, kuriems Čiurlionio tapyba yra brangi ir artima, iš naujo įsigilinti į jo kūrinius ir dar atidžiau įvertinti tai, ką mums yra davęs šis vienintelis savo rūšies dailininkas. Šioje trumpoje recenzijoje aš neketinu išdėstyti visko, kas Vorobjovo monografijoje yra įdomu ir verta dėmesio. Pasitenkinsiu pažymėdamas vien tas mintis, kurios yra ypatingai svarbios Čiurlionio kūrybai nušviesti.

Visų pirma autorius įtikinamai parodo, kad Čiurlionio, kaip menininko, raidoje galima nustatyti tris periodus, kurie aiškiai skiriasi savo stiliumi ir techniniais įgūdžiais. Pirmasis — pradinis — periodas apima tuos metus, kai Čiurlionis, nusigręžęs nuo muzikos ir atsidėjęs tapybai, dar nėra savo dvasinėms vizijoms suradęs tinkamos optinės formos ir pasiduoda tais laikais poezijoje ir dailėje vyravusiai simbolistinei (modernistinei) srovei. Kaip tik dominuojanti literatūrinių siužetų ir idėjų įtaka įsakmiai pasireiškia alegorišku pirmųjų Čiurlionio kūrinių pobūdžiu. Atrodo, kad tai iliustracijos, turinčios pavaizduoti neparašytas poemas. Tapyba dar nėra savarankiška,— ji remiasi kitos meno šakos sumanymais. Taip pat dar netobula šių paveikslų formalioji pusė. Čia vartojama spalvų skalė neatsverta ir pasižymi tam tikru raižumu.

Bet jau šiame pirmajame periode ima ryškėti pagrindinė Čiurlionio kūrybos linkmė. Tai, kas jį pirmiausia patraukia ir įkvepia, yra pati gamta, jos organinės gyvybės mįslė ir jos paslaptingas ryšys su žmogaus prigimtimi ir likimu, žodžiu, visa tai, kas pasirodo gamtoje menininkui,

tikrai mylinčiam ją ir mokančiam laisvai atsidėti jos žiūrai (kontempliacijai). Jo mėgstamasis siužetas yra nuotaikingas peizažas. Tačiau Čiurlionio originalumas, kuris pražysta antrajame jo kūrybos periode, pasireiškia ne siužeto pasirinkimu,— tąja kryptimi ėjo pažangioji tų laikų tapyba Lenkijoje, Vokietijoje ir kituose kraštuose,— bet tuo, kaip jis suprato šį siužetą ir kokiomis stilistinėmis priemonėmis jį dorojo, pagaliau ir tuo, kaip jis apvilko savo universalines vizijas tautine forma. Čiurlionis tapo Lietuvos gamtą ir kaip niekas kitas moka iškelti būdingas jos ypatybes bei savotišką žavumą. Jo kūriniuose iš karto atsiskleidžia visatos beribiškumas ir visa įdvasinančioji gyvybė. Todėl Čiurlionis savo paveiksluose žiūrovo stebėjimo tašką dažniausiai parenka taip, kad jam atsiskleistų neribota šviesinės erdvės giluma. Tos priemonės, kuriomis jis pasiekia šitą nepaprastą įspūdį,— antai, vaizduodamas žvaigždėtą nakties dangų arba žemės akiračio platumą,— stebina savo paprastumu ir griežtu apibrėžtumu. Tai, iš vienos pusės, tos pačiõs spalvõs (pvz., žaliõs) atmainų meninis sulaipsniavimas, iš antros — plonėją ruožai horizonto link (pvz., upės) arba perspektyviškai mažėjančių daiktų (pvz., medžių) eilės, nuvedančios žvilgsnį į nepasiekiamas tolumas.

Be to, Čiurlioniui rūpi dar kitas dalykas: įkūnyti ir užfiksuoti savo kūriniuose gamtos gyvybės dinamiką. Todėl jis stengiasi nugalėti tapybos statiškumą ir suartinti ją su kitomis meno šakomis, kurios skleidžiasi laike, ypač su tąja, kuri jam buvo itin brangi,— su muzika. Jis nesitenkina vienu paveikslu, bet išvysto pasirinktąjį siužetą į eilę paveikslų, kurie vaizduoja skirtingus to paties proceso tarpsnius. Be to, ir kiekvieno atskiro paveikslo kompozicija sklidina dinamikos: jos elementai ritmo atžvilgiu taip suskirstyti ir sugrupuoti, kad, rodos, vienodu judesiu slenka ir juos varo ta pati gaivališka jėga. Ir pažymėtina: visos dalys organiškai įjungtos į visumą, nė viena neišsiskiria savarankiškai, tiktai sąsaja su kitomis dalimis duoda joms jų tikrąją reikšmę ir tapybinę vertę. Todėl Čiurlionis savo kūriniuose ir žmogui neskiria išimtinės vietos. Jisai tik gamtos padaras, kaip ir kitos būtybės. Niekados neiškeliama savarankiška žmogaus individualybė. Pagaliau subrendusiąją Čiurlionio tapyseną apibūdina dar viena žymi ypatybė, kurią autorius labai vykusiai pavadina „optine (regimąja) metafora". Atskirų daiktų pavidalai taip supaprastinami ir kartu dematerializuojami (numedžiaginami), kad susilieja su kitų daiktų pavidalais ir todėl pasidaro daugiareikšmiški. Ta pati forma tuo pačiu metu pasirodo, pavyzdžiui, kaip žvaigždė, žiedas, liepsna bei snaigė. Tuo būdu Čiurlionis savo paveikslams suteikia ypatingą turiningumą ir reikšmingumą, neperžengdamas tapybai prieinamų galimybių ribų.

Trečiąjį — ir paskutinį — Čiurlionio kūrybos periodą nulėmė tas laikas, kurį jis praleido Peterburge. Čia jis susipažino ir susidraugavo su įžymiausiais tų dienų rusų tapytojais, kurie buvo susibūrę apie žurnalą „Мир искусства". Nepaprastai išdailinta šių menininkų tapysena padarė Čiurlioniui gilų įspūdį ir paskatino jį tobulinti bei turtinti savo tapymo techniką. Jis ima kreipti ypatingą dėmesį į formaliąją paveikslų pusę ir kruopščiai doroti visas smulkmenas. Šio periodo kūriniai įgyja dekoratyvinį pobūdį ir linksta į tam tikrą grafiškumą. Kompozicija dažniausiai remiasi griežtai geometrine schema[2]. Tiesioginė intuicija pajungiama formaliems uždaviniams. Tai nereiškia, kad Čiurlionio kūrybinės jėgos nusilpo. Atsidėdamas formos dorojimui, jis ieškojo naujų kelių savo meniniams sumanymams įvykdyti. Ir tik per ankstyva tragiška Čiurlionio mirtis neleido šiam darbui duoti laukiamų vaisių.

Itin įdomiai Vorobjovas nušviečia tapybos ir muzikos santykį Čiurlionio kūryboje. Jutiminės formos gražumas bei meniškumas nebuvo jam savarankiškas tikslas. Tatai buvo tik priemonė jo pasaulėjautai išreikšti. O kadangi girdimasis pasaulio aspektas jam buvo nemažiau artimas už regimąjį, tai suprantama, kad jis buvo linkęs suartinti vieną su antru ir prisunkti tapybą muzikinių elementų. Apie skirtingų meno šakų sintezę svajojo jau romantikai. Ir Čiurlionio laikais kai kurie dailininkai abstrakčia ir ornamentiška paišysena bandė išeiti iš siužetinės tapybos ribų ir išgauti muzikai bei lyrikai giminingų efektų. Tačiau tik Čiurlionyje teįsikūnijo įsakmus tapytojo-muziko tipas. Ne ta prasme, kad jis sujungė arba suliejo šias skirtingas meno šakas, taikydamas tapybai muzikos formas, o ta prasme, kad savo tapyboje iškėlė visa tai, kas joje giminingа su muzika. Būtų klaidinga manyti, kad tuose paveikslų cikluose, kurie pavadinti sonatomis, iš tikrųjų tiksliai atkurta sonatos forma. Kompozicijos atžvilgiu jie nesiskiria nuo kitų paveikslų, kurių Čiurlionis nėra šitaip pavadinęs. Ir vieni, ir kiti pilni tam tikros muzikinės nuotaikos. Kokios gi yra tos tapybos priemonės, kurios leidžia jai taip įsakmiai ir įspūdingai reikštis?

Mes jau minėjome Čiurlionio kūrybai būdingą dinamiką ir ritmingą pasikartojimą tų pačių motyvų, skirtingai pasirodančių įvairiuose erdvinės perspektyvos planuose. Šiam motyvų kartojimuisi ir lygiagretiškumui pabrėžti Čiurlionis mėgsta naudotis daiktų atspindžiais vandens paviršiuje. Tuo būdu visa paveikslo sąranga yra panaši į daugiabalsę orkestrinę kompoziciją, kur kiekvienas instrumentas savo balsu atsiliepia į kitų instrumentų balsus ir visi kartu sudaro galingą darnų sąskambį. Melodiją (temą) atstoja platus linijos užmojis, tonalumą ir moduliacijas — bendras fono spalvotumas ir įvairios jo atmainos. Šitą muzikinį

įspūdį dar palaiko ir stiprina optinės metaforos. Atskirų pavidalų daugiareikšmiškumas kiek nuslopina jų daiktinę reikšmę ir nė vienai iš jų neleidžia iškilti aikštėn. Ta pačia linkme veikia ir daiktų bei spalvų numedžiaginimas. Spalvos šiuose Čiurlionio paveiksluose tarytum permatomos ir pasižymi nepaprastu lengvumu. Supaprastintos ir suschematintos daiktų formos taip pat, atrodo, nustoja bet kokio medžiaginio masyvumo ir pavirsta bekūniais sapno vaizdiniais. Žodžiu, visas regimasis pasaulis įgyja sudvasintą išvaizdą ir tuo priartėja prie tonų pasaulio, nes numedžiaginimas leidžia spalvoms ir daiktų pavidalams taip persismelkti ir susilieti, kaip persismelkia ir susilieja sąskambūs tonai daugiabalsiame orkestre.

Taigi, orientuodamasis į muziką, Čiurlionis neįneša į savo tapybą nieko, kas būtų svetima jos prigimčiai. Priešingai, šita orientacija jam net padėjo regimajai formai įkvėpti griežtesnį nuoseklumą ir įsakmesnį vieningumą.

Antra vertus, ir Čiurlionio muzika (pvz., „Miškas", „Jūra") pasižymi ypatingu tapybiškumu, priklausančiu nuo to, kad ją, kaip ir jo tapybą, maitina tas pats šaltinis — gamtos meilė ir susižavėjimas jos harmonija. Tačiau, Vorobjovo nuomone, muzikos reikšmė Čiurlionio kūrybai truputį kitokia. Paskutinėse jo kompozicijose itin aiškiai ir nesušvelnintai pasireiškia „naktinė" (tamsioji) jo sielos pusė, kuri ir nulėmė jo tragišką likimą.

Tikiuosi, kad Vorobjovo monografijos likimas bus toks, kokio ji nusipelno.

KOMENTARAI IR PASTABOS *

ESTETIKA

[1] Žr. V. Lenino veikalą „Materializmas ir empiriokriticizmas": „Bogdanovui (kaip ir visiems machistams) mūsų žinių santykinumo pripažinimas *pašalina* kad ir mažiausią absoliučios tiesos pripažinimą. Engelsui iš santykinių tiesų susideda absoliuti tiesa." (*V. I. Leninas,* Raštai, t. 14, p. 120.); arba „Filosofijos sąsiuvinius": „Subjektyvizmo (skepticizmo, sofistikos etc.) skirtingumas nuo dialektikos, tarp kita ko, yra tas, kad (objektyviojoje) dialektikoje santykinis (reliatyvus) yra ir skirtingumas tarp reliatyvaus ir absoliutaus. Objektyviajai dialektikai reliatyvybėje *yra* absoliutybė. Subjektyvizmui ir sofistikai reliatyvybė yra tik reliatyvi ir atmeta absoliutybę". (*V. I. Leninas,* Raštai, t. 38, p. 346.) Kadangi menas, lygiai kaip ir žinojimas, vaizduoja objektyvią tikrovę, tai Lenino nustatyta mokslo koncepcija dera ir menui, t. y. kiekvienoje reliatyvioje meno formoje glūdi ir tam tikras absoliutus momentas, kurį turi iškelti aikštėn estetika arba meno teorija.

[2] Kalbėdamas apie senovės graikų meną, Marksas tarp kitko taip pasisako: „Sunkumą sudaro ne tai, kad suprastume, jog graikų menas ir epas yra susiję su tam tikromis visuomenės vystymosi formomis. Sunkumą sudaro tai, kad jie dar tebeteikia mums meninį pasigėrėjimą ir tam tikru atžvilgiu tebėra norma ir neprilygstamas pavyzdys". (*K. Marksas* ir *F. Engelsas,* Apie literatūrą, V., 1961, p. 51.)

[3] Smulkiau apie A. Baumgarteno estetiką žr. šios knygos IX skyriaus 2 poskyryje b.

[4] Reikia pastebėti, kad su panašiais keblumais tenka kovoti ir psichologijai, nes introspekcija (savistaba, savityra), kuriai vienai tiesiog prieinami mūsų vidiniai potyriai, remiasi tokiu sąmonės nusistatymu, kuris leidžia subjektui iš šalies žiūrėti į vykstančius psichinius reiškinius, ir tuo ne tik panaikinamas stebimų potyrių (emocijų, jausmų) betarpiškumas, bet iš dalies ir trukdoma arba pakeičiama jų eiga.

[5] Smulkiau apie tai žr. IV skyriaus 1 ir 2 poskyryje.

[6] Reikia prisiminti, kad tiksliuosiuose moksluose (pvz., geometrijoje, teorinėje fizikoje) genetinė definicija ir genetinis aiškinimo metodas (konstrukcija) vaidina svarbų vaidmenį.

[7] Meno istorijos tyrinėjimuose dažnai teikiama daug žinių, kurios liečia menininko biografiją, jo gyvenimo aplinkybes ir t. t., bet visiškai nenurodoma, kokią įtaką šie faktai turėjo jo kūrybai, kaip jie veikė jo stiliaus ypatybių susiformavimą. Aišku, kad estetikai ir estetiniam meno kūrinių vertinimui tokios žinios neduoda jokios naudos.

---

* Visi komentarai ir pastabos priklauso knygos autoriui, išskyrus redakcinius nurodymus, kurie pažymėti sutrumpinimu *Red.*

[8] Bet reikia pažymėti: iš to, kas pasakyta, negalima padaryti išvados, kad jutimų malonumas neturi nieko bendro su grožiu. Malonumas dažnai įeina į grožio įspūdį kaip momentas, priklausąs estetinio objekto sąrangai. Juk ir malonumas turi savo objektyvų pagrindą; tai yra jutiminio įspūdžio atitikimas žmogaus psichofizinei prigimčiai. Panašiai kaip instrumentas, suderintas tam tikru būdu, atsiliepia į atitinkamų tonų skambėjimą, taip ir specifiniai nervų centrai (pvz., regėjimo, girdėjimo) sąskambiu sujaudinimu reaguoja į dirginimus, gautus per atitinkamus organus — receptorius (imtuvus). Matyt, iš šito išorinio dirginimo ir vidinio sujaudinimo darnumo kyla malonumo jausmas, mažų mažiausia tais atvejais, kur, kaip girdėjime ir regėjime, specifinis nervų aparatas ypač jautrus struktūriniams dirginimams ir su jais suderintas. Bet kaip tik toks struktūriškumas malonius įspūdžius suartina su grožiu.

[9] Kaip tik šiais atvejais dažniausiai atsiranda ir iliuzijų.

[10] Visi tie reiškiniai (procesai ir daiktai), kurie apsprendžia išorinio pasaulio struktūrą, yra arba regimi, arba liečiami, arba kartu ir regimi, ir liečiami. Tuo tarpu triukšmas, lydįs tam tikro proceso eigą, arba garsas, skleidžiamas vieno arba kito daikto, pasirodo esąs atsitiktinis reiškinys, kurio gali ir nebūti.

[11] Bet ir tais atvejais, kai dainos rutuliojimosi procesas vyko kitu keliu ir žodžiai, gal būt, sudarė pirminį jos elementą, dainos melodija vis dėlto valdoma ne teksto prasmės, bet ritminių ir melodinių jos žodžių ypatybių.

[12] Tiesa, kalbama ir apie atskirų spalvų, linijų ir tonų gražumą; vadinasi, rodos, kad ir paprastiems (vientisiems) elementams gali būti priskiriama estetinė vertė. Tačiau reikia pastebėti: 1. Spalvos, tonai, linijos nėra visiškai vientisi elementai; juose glūdi skirtingos savybės, kurios gali kisti beveik nepriklausomai viena nuo kitos ir santykiauti įvairiais būdais (pvz., spalvos grynumas, skaidrumas, sodrumas; tono aukštumas, atspalvis, grynumas, intensyvumas; linijos kreivumo atmainos, storumo arba plonumo kitėjimai ir kt.). 2. Tos estetinės vertybės, kurios priklauso nuo nurodytų spalvų, tonų, linijų ypatybių, iškyla aikštėn vien jų santykyje su kitais vienalyčiais elementais (arba su tam tikru fonu). 3. Todėl vargu ar galima tam tikrą toną, spalvą arba liniją visiškai izoliuoti (atskirti) nuo aplinkos, kurioje pasireiškia jų estetinė vertė.

[13] Žinoma, tai nereiškia, kad visi komponentai, kurie gali priklausyti objekto struktūrai, menininko suvartojami ir aktualizuojami. Dažnai kompozicija remiasi tam tikra abstrakcija ir tenkinasi tik vieno kito komponento formavimu (dorojimu), visiškai aplenkdama kitus (pvz., piešinyje spalvos neturi struktūrinės reikšmės).

[14] Sakykime, aiškūs (įsakmūs) turi būti figūrų kontūrai, vidinis jų kūnų bei sąnarių modeliavimas; ryški turi būti ir perspektyva, t. y. perspektyvinis daiktų bei nuotolių mažėjimas ir gilumon einančių linijų nukrypimas, objektų, priklausančių skirtingiems planams, persikirtimas, šviesos ir šešėlių susikirtimas ir t. t.

[15] Žinoma, suvokiančiojo subjekto pergyvenime galima skirti tą objektą, į kurį nukreipta suvokimo intencija, ir subjekto reagavimą į gautą įspūdį. Tačiau tas reagavimas nėra tik emocinis; jis gali pasireikšti ir tam tikromis minčių arba vaizdinių asociacijomis, norais, judesiais ir t. t. Bet visa tai nė kiek neliečia suvokto objekto ir jo estetinės vertės. Antra vertus, emocinis momentas, kuriuo nuspalvintas subjekto potyris, yra dvejopas: vienas apibūdina paties subjekto būseną arba nuotaiką, antras glūdi pačiame objekte ir šia prasme yra *objektyvus*. Jisai vienas tėra esmingas estetiniam įspūdžiui ir apsprendžia jausminę subjekto reakciją, žinoma, tik tuo atveju, kai pats suvokimas valdomas estetinio sąmonės nusistatymo.

[16] Būna atvejų, kai subjektas savo nuotaiką įjaučia į aplinkinį pasaulį, kai, pavyzdžiui, jam visa, ką jis suvokia, atrodo liūdna arba džiaugsminga todėl, kad jis pats yra liūdnai arba linksmai nusiteikęs. Tačiau šitie atvejai aiškiai skiriasi nuo tų, kai *pats* objektas (veidas, gamtos reginys, melodija) spinduliuoja tam tikru jausmu arba nuotaika.

[17] Analogijos teorija šiek tiek tinka tik ekspresyviems garsams *(Lautgebärde)*. Aš girdžiu savo balso intonacijų ir intensyvumo atmainas, panašiai kaip ir kito žmogaus balsą.

[18] Gyvybė čia suprantama plačiausia prasme: tai visa, kas išoriniame pasaulyje tiesiog veikia organizmą, verčia jį reaguoti vienu arba kitu būdu ir šiuo atžvilgiu jam reikšminga. Ar tą poveikį sukelia gyva ar negyva gamta, pirminiam tiesioginiam įspūdžiui nesvarbu ir tai jo neapsprendžia.

[19] Mat, realūs judesiai, būdami priklausomi nuo skirtingų jėgų sąveikos, vyksta beveik be išimties kreivosiomis linijomis.

[20] Jis suvokia tuos ženklus ne kaip tam tikro objekto pažymėjimą, bet kaip nurodymą į vieną ar kitą veikimo būdą.

[21] Pavyzdžiui, gailėtis kito žmogaus galima tik nors kiek patiriant jo kančias. Bet pats gailestis yra mano „aš" atsiliepimas į tas kančias ir nesutampa su jomis.

[22] Pažymetina, kad L. Tolstojus savo veikale „Kas yra menas?" meno poveikį aiškina psichiniu užsikrėtimu.

[23] Vadinamoji psichinė „perseveracija".

[24] Todėl, žymiojo rusų artisto ir režisieriaus K. Stanislavskio nuomone, aktoriaus uždavinį scenoje galima apibrėžti ne daiktavardžiais, o tik veiksmažodžiais.

[25] Jo reliatyvi estetinė reikšmė bus paaiškinta toliau.

[26] Žinoma, galima ir neformuotą medžiagą (marmuro gabalą, taškų visumą plokštumoje) pavadinti visuma, kiek ji suvokiama kaip vienybė. Tačiau šiuo atveju visumos forma turi arba tiktai subjektyvų pagrindą, būtent, priklauso nuo suvokimo akto intencijos (pvz., nejudamųjų žvaigždžių figūros astronomijoje), arba remiasi erdviniu medžiagos ribotumu. Ir pirmuoju, ir antruoju atveju visuma nesiremia objektyviu vidiniu tvarkingumu ir todėl jai stinga formos apibrėžtumo.

[27] Struktūrinį tipą galima pažymėti algebrine formule:

$$S \begin{matrix} a & x \\ b & y \\ c & z, \end{matrix}$$

kur a, b, c... yra nekintamieji struktūros momentai, nuo kurių priklauso jai būdinga elementų sąranga; x, y, z ... — kintamieji momentai, sąlygoja įvairius konkretizavimo būdus.

[28] Jei jis išnyktų, tai ir formos sąvoka nustotų bet kokios estetinės reikšmės, nes forma ir medžiaga yra koreliatyvios, ir kur nėra medžiagos, ten negalima kalbėti ir apie formą.

[29] Tiesa, tenka pažymėti, kad kultūrinėje aplinkoje šituos grožio įspūdžius sukelia ir meno kūriniai (muzika, eilėraščiai, pasakos, piešiniai, paveikslai ir panašūs dalykai), kurie nuo pat mažens veikia vaiko sielą.

[30] Be to, reikia pažymėti, kad peizažo tapybos skleidimuisi daug padėjo ir renesanso laiku išrasta nauja aliejinė tapymo technika, kuri įgalino menininką tiksliau ir tobuliau vaizduoti atmosferą ir jos atmainas, kylančias dėl šviesos ir atstumo įtakos.

[31] Žinoma, tinkama aplinka gali iškelti organinį grožį aikštėn, sustiprinti jo įspūdingumą, bet šiaip ar taip ji neapsprendžia ir nepamatuoja jo esmės.

[32] Gali kilti klausimas: ar, pripažinus grožio idealų įvairumą, neprieinama prie estetinio reliatyvizmo? Šita problema bus nagrinėjama toliau.

[33] Iš to galima suprasti, kodėl beždžionės paprastai mums atrodo negražios. Dėl jų panašumo į žmogų mes nejučiomis taikome joms žmogaus grožio kriterijų, t. y. tokį kriterijų, kurio beždžionės prigimtis visiškai negali atitikti.

[34] Kūninė savijauta, žinoma, tam tikru laipsniu susijusi ir su įspūdžiais, kurie gaunami iš vaizduojamojo meno kūrinių, tačiau jos intensyvumas čia daug mažesnis, nes ji antrinė ir tik atgamina įspūdžius, sukeltus realių objektų grožio.

[35] K. Grosas papildė ir patobulino H. Spenserio teoriją pirmiausia nurodymu, kad žaidimo instinktas atlieka labai svarbią funkciją, padedančią gyvulių rūšims išsilaikyti: jis ugdo kūno stiprumą, vikrumą bei atsparumą, lygiai kaip ir tas psichines savybes, kurios organizmui itin reikalingos kovai dėl būvio. Vienok šita žaidimo reikšmė visiškai neaiškina jo ryšio su menu.

[36] Europoje polifonija, galima spėti, kilo viduramžiais (XII—XIII a.) iš liaudies muzikos. Pirmus jos pėdsakus mes randame Anglijoje. Tai vadinamieji „Foburdonai", puotos dainos, kurios turėjo „Kanono" formą. Vienas balsas pradeda giesmę, po kelių taktų įstoja antras, paskui — trečias, kartodamas tą patį motyvą tam tikru apibrėžtu intervalu (tercija ar seksta). Bet, antra vertus, polifonijos pradmenys glūdi jau kai kuriuose instrumentuose, kurie buvo vartojami viduramžiais liaudies muzikoje, būtent organistrume (styginis instrumentas) ir dambroje (*волынка, Dudelsack, musette, bagpipe);* tai — išpūstas ožkos kailis su keliomis dūdelėmis, iš kurių viena veda melodiją, o kitos ją lydi, vienu balsu kartodamos tam tikrą žemesnį toną (bosą). Iš liaudies dainų polifonija pamažėle įsiskverbė ir į bažnytinę muziką, bet įgavo čia kitokią formą. Daugiabalsio dainavimo pamatas yra vadinamasis *cantus firmus*, t. y. tam tikra bažnytinės giesmės melodija, kurią gieda vidurinis balsas (tenoras), o antrasis, aukštesnis (arba du), kartoja šią melodiją, papildydamas ją figūracijomis, arba improvizuoja kitą melodiją, suderintą su pirmąja kvartos arba kvintos intervalais. Tolesniam polifonijos plėtojimuisi lemiamąją reikšmę turėjo du faktai: iš vienos pusės — mensuralinės gaidų notacijos įvedimas, iš antros — harmoninių intervalų taisyklių nustatymas. Tokiu būdu atsirado kontrapunktinė *(punctus contra punctum)* polifonijos sąranga, kuri įsigalėjo muzikoje XVI a. ir ypač suklestėjo Olandijoje.

[37] Meninė (estetinė) tiesa nesutampa su teorine (moksline) tiesa. Žr. VIII skyriaus 3 poskyrį.

[38] Tą patį galima pasakyti ir apie vaikų „kūrybą", jų kalbėjimo būdą ir pan. Tas faktas, kad jų kalba gausi suaugusiajam netikėtų metaforų bei analogijų, priklauso ne tik nuo to, kad vaiko atmintin pirmučiausia įsminga pats jutiminis objekto pavidalas, bet ir nuo to, kad tie aspektai, kuriuose jam pasirodo daiktas, procesas, įvykis, yra paprastesni, mažiau turiningi, negu suaugusiųjų suvokimai, ir todėl leidžia jam sugretinti tai, kas šiems pastariesiems atrodo visai skirtinga ir nepalyginama.

[39] Tai yra pagrindinė B. Kročės estetikos klaida.

[40] Sintetinis suvokimo pobūdis itin aiškiai pasirodo *binokuliariniu regėjimu*. Nors dešinioji ir kairioji akis kiekviena suvokia atskirą vaizdą, ir šie vaizdai nesutampa visiškai net tuo atveju, kai abiejų akių ašys yra lygiagretės,— subjekto sąmonėje vis dėlto atsiranda tik vienas vaizdas, užimąs vidurį tarp tų dviejų vaizdų, kuriuos mato kiekviena akis atskirai. Ir tik šių vaizdų susiliejimas į vieną teikia šiam pastarajam tam tikrą gilumą (reljefiškumą). Tas sintetinis aktas, kuris pavidalina jutiminį suvokimą, grindžiamas žmogaus psichofizine sąranga ir artimas tai sintezei, kuri sujungia įvairius gyvulių judesius į vieną tikslingą instinktyvų veiksmą. Skirtumas tiktai tas, kad čia sintezė vyksta tam tikrą laiko tarpą, o suvokime — vieną akimirką.

[41] Vienas tų metodų, kuriais eksperimentinė psichologija tyrinėja vaizduotės veiklą, remiasi kaip tik vaizduotės vaidmens analize jutiminiam suvokimui susiformuoti. Tiriamajam subjektui rodomos tam tikros atsitiktinės spalvotos dėmės ir dėmių deriniai, kurie sudaryti bet kaip aptaškius popieriaus lapelį rašalu arba dažais, ir jis klausinėjamas, ką jis mato ir ką, jo nuomone, šitos dėmės vaizduoja. Šiuose bandymuose tyrinėtojas atsižvelgia į: 1) atsakymo kiekį; 2) reakcijos laiką; 3) tai, kas apsprendžia gauto įspūdžio suvokimą (interpretaciją): ar tai dėmių forma, ar jų spalvos, ar tam tikri kinestetiniai jutimai; 4) tai, ar tiriamasis subjektas suvokia (įprasmina) piešinio visumą, ar tik vieną arba kitą jo dalį; 5) tai, ką jis mato, kokį turinį jis randa piešinyje. Šitie eksperimentai parodo, kad atsakymai labai įvairuoja ir iš jų galima spręsti, ar tiriamojo subjekto vaizduotė disciplinuota, ar ne; ar ji nukreipta pirmiausia į išorinį pasaulį, ar į subjekto vidų; ar subjekto suvokimo būdas aktyvus, ar pasyvus; ar jis sugeba sutelkti savo dėmesį į vieną objektą, ar linkęs išsiblaškyti; ar jo sąmonės asociacijų atsarga yra turtinga bei turininga ir t. t.

[42] Todėl ir funkcionalinis pasitenkinimas, lydįs ir žadinąs kūrybos procesą, pasiekia aukščiausią laipsnį ne kūrinį užbaigus, o įkvėpimo metu, t. y. tais momentais, kai prieš menininko akis iškyla tas vaizdavimo būdas, kuris jam žada adekvatišką sumanymo įvykdymą.

[43] *T. Ribot*, Essai sur l'emagination creatrice, Paris, 1900.

[44] Kuo natūralioji kalba skiriasi nuo kitų sutartinių simbolių, bus paaiškinta vėliau.

[45] Pavyzdžiui, drobė, dažai tapyboje; marmuras, granitas skulptūroje ir t. t.

[46] Tai reiškia: suprantant stilių kaip tą aukščiausią pradą, kuris nulemia visą meninę kompoziciją (formalią ir materialią jos pusę). Iš viso, kas pasakyta, aiškėja, kad stilizavimas yra ne kas kita, kaip abstrahavimu pagrįstas meninis simbolizavimas (vaizdavimas).

[47] Plg. su tuo, kas pasakyta apie optines metaforas M. Vorobjovo veikale „M. K. Čiurlionis, der litauische Maler und Musiker" (Kaunas und Leipzig, 1938).

[48] Žr. *K. Bühler*, Sprachtheorie, Jena, 1934.

[49] Jausmų psichologijoje ypač aiškiai pasirodo, kad atomistinė koncepcija neatitinka psichinio gyvenimo prigimties ir negali būti jai taikoma. Kiekvienas jausmas turi *reikšmę*. Ta reikšmė priklauso, iš vienos pusės, nuo jo santykio su mūsų „aš" ir mūsų kūnu, iš antros — nuo jo santykio su aplinkiniu pasauliu (realiu ir idealiu). Tiktai šitie santykiai apsprendžia specifinį jausmo ypatumą ir jo vaidmenį psichiniame gyvenime net ir tais atvejais, kai jis neturi apibrėžto intencionalumo ir jo subjektyvi ir objektyvi reikšmė paties subjekto neįsisąmoninama. Kai tik mes izoliuojame jausmą ir nepaisome jo sąryšio su visa esamąja vidine ir išorine situacija, jis nustoja savo savitumo ir pavirsta atsitiktiniu malonių arba nemalonių organinių jutimų kompleksu (pavyzdžiui,

tada išnyksta kokybinis skirtumas tarp jutiminio malonumo ir estetinio pasitenkinimo ir t. t.).

[50] Verta pažymėti, kad kaip tik klasikinė poezija (pavyzdžiui, Horacijus, Getė, Šileris, Puškinas ir kt.) ne tik nevengia tokio bendrumo (abstraktumo) vaizdavime, bet net naudojasi juo kaip ypatinga lyrinio raiškumo priemone.

[51] Pavyzdžiui, ekonomika, pagal istorinį materializmą, yra visos kultūros pamatas. Bet tai nereiškia, kad specifinės estetinės būties ypatybės gali būti išvestos iš žmonių socialinių ir ekonominių santykių, arba kad estetinės vertybės apsprendžiamos ekonominių vertybių. Toks suprastintas sociologizmas prieštarautų dialektiniam materializmui, kuris pripažįsta, kad kiekviena ypatinga būties sfera valdoma ir savito specifinio dėsningumo (pavyzdžiui, organinė, psichinė, estetinė būtis ir kt.).

[52] Mūsų laikais, susisiekimo ir transporto priemonėms patobulėjus, šita aplinkybė nebeturi tokios reikšmės, kaip senovėje arba viduramžiais.

[53] Socialinės aplinkos reikšmę teisingai iškelia marksizmas, nurodydamas, kad visuomeninių grupių, arba klasių, ideologijos uždeda savo antspaudą menininko kūrybai.

[54] Kalbant apie regėjimo arba girdėjimo būdą, turima galvoje ne tik klausos tikslumas arba tobulumas, bet ir šiuose jutimuose glūdįs suvokimo aktas, atrenkąs tai, kas estetiškai raišku.

[55] Žinoma, tas originalumas gali būti didesnis arba mažesnis, gilesnis arba ne taip gilus.

[56] Naujas stilius gali, žinoma, kilti ir iš naujų praktinių ir techninių uždavinių (pvz., architektūroje). Bet meniškai vertingas uždavinio sprendimas neįmanomas, jei menininkas nėra suvokęs arba atradęs vieną arba kitą estetinį aspektą, slypintį naujuose komponavimo būduose.

[57] Žr. *A. E. Brinckmann*, Spätwerke großer Meister. Čia autorius iškelia senatvės stiliaus ypatybes, analizuodamas vėlyvesnius Mikelandželo, Ticijano, Rembranto ir Bethoveno kūrinius.

[58] Tai suprantama, turint galvoje išimtinai svarbų vaidmenį, kurį kalba vaidina žmogaus vaizduotėje ir mąstyme.

[59] Tiesa, klasicizmas ir romantizmas poezijoje bei muzikoje yra veikiau skirtingi savarankiški stiliai, negu skirtingi to paties stiliaus tarpsniai. Tačiau tarp jų yra ir tam tikras *vidinis* ryšys. Tai neatsitiktinis faktas, kad, pavyzdžiui, vokiečių poezijoje ir muzikoje romantizmas pakeičia klasicizmą ir kad subrendusiame klasicizme užsimezga tam tikri romantizmo pradmenys (pvz., Getės poezijoje, Bethoveno muzikoje). Pagaliau įsidėmėtina, kad ir vėlyvesnėje senovės graikų poezijoje (helenistiniame laikotarpyje) randame kažką panašaus į barokinį arba romantinį stilių.

[60] Grynai optinis daikto vaizdas normaliomis aplinkybėmis — išskyrus tiktai tolinius plokščius vaizdus — visuomet yra tam tikros abstrakcijos ir dirbtinio nusistatymo rezultatas, nes praktiniame gyvenime daiktų vaizdai susidaro, regėjimą papildant kitais jutimais.

[61] *B. Wipper*, Die Altersstufen der Kunst, Riga, 1929.

[62] Kaip, pavyzdžiui, pozityviųjų mokslų arba technikos srityje.

[63] Žinoma, į grožio sferą negali įeiti ir tokie reiškiniai, kurie žaloja jutimo organus ir apskritai neatitinka šių organų fizinių išgalių.

[64] Įdomu pastebėti: remdamiesi tuo, kad estetinis pergyvenimas yra „uždaras" realaus gyvenimo intencijoms ir atitrūksta nuo istorinio laiko, kuris yra tikro žmogaus egzistavimo pamatas, egzistencializmo filosofijos pasekėjai mato mene, tarp kitko, ir tam tikro nusmukimo požymį *(Dekadenz)*. Žr. *J. Pfeiffer*, Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. 1931, S. 112—113.)

[65] Estetinės simpatijos nesavanaudiškumą ir jos giminingumą su altruistine moraline jausena teisingai iškėlė keli XVIII a. anglų filosofai (žr. IX skyriaus 3 poskyrį).

[66] Todėl grynai savanaudiškų tikslų siekimas negali būti tikrai tragiško konflikto pamatas.

[67] Prisiminkime dar kartą, kad jausmų neutralizavimas arba idealizavimas estetinėje kontempliacijoje nepriklauso nuo to, ar pats objektas yra realus, ar tik įsivaizduojamas. Toks pat neutralizavimas vyksta ir tuo atveju, kai estetiškai žiūrima į realų daiktą arba įvykį. Lemia tik paties subjekto nusistatymas.

[68] Tiesą pasakius, čia nedera kalbėti apie pasitenkinimą tiesiogine to žodžio prasme. Tiksliau sakant, tai yra tam tikras vertybės jausmas, atsiliepiąs į tragiško veiksmo reikšmingumą. Pats objektas šiuo atveju apsprendžia ir sukelia jausmo kokybę bei gilumą. Ne viskas, kas mus traukia ir apima, yra malonu.

[69] Šita reikšmė, žinoma, gali būti ir nedalykinė.

[70] Todėl meno (ypač poezijos ir muzikos) kūriniai dažnai būdavo galingu revoliucinių sąjūdžių varikliu.

[71] Meninės tiesos problemą svarstysime vėliau (žr. VIII skyriaus 3 poskyrį).

[72] Šita pažiūra išsilaikė ir krikščionybės filosofijoje. Plg. Augustino posakį: „Ir šėtonas, kiek jis yra (egzistuoja), dalyvauja gėryje".

[73] Idealizmo ir realizmo sąvokas autorius čia vartoja kitokia prasme, negu mūsų literatūroje įprasta.— *Red.*

[74] „Estetiniu atžvilgiu" čia reiškia: atskiras daiktas ne tik kaip būtinas elementas įeina į meninę kompoziciją, bet ir jame pačiame, kaip tam tikros dalykinės reikšmės nešiotojuje, įkūnytas grožis. Vadinasi, čia grožis suprantamas ir *siauresne* prasme (pvz., kaip žmogaus grožis). Apskritai, skirtumas tarp idealistiško ir realistiško stiliaus aiškiai pasireiškia tik vaizduojamajame mene, nes teliečia tą kompozicijos pusę, kurią apsprendžia dalykinė objekto reikšmė.

[75] Kalnas, gimdąs pelę. Apgautas apgavikas, arba mažos priežastys, didžiuliai padariniai. Kvailys, kuris vaizduojasi esąs išmintingas.

[76] Plg. A. Bergsono komiškumo teorijos kritiką K. S. Laurilos brošiūroje „La theorie du semique de m. Henri Bergson", Helsinki, 1929.

[77] Todėl, A. Bergsono nuomone, komiškumas esąs gryno (t. y. jausmų nepaveikto) intelekto dalykas. Taip komiškumą supranta ir A. Šopenhaueris. Tačiau tai galioja tik tam tikrai komiškumo rūšiai (sąmojui).

[78] Sąmojui nurodyta prasme priešinga yra *parodija* — tuo atžvilgiu, kad tas naujas objekto aspektas, kurį ji atskleidžia, panaikina bei paverčia nieku tą reikšmę, kuri jam paprastai priskiriama (pvz., kilnumas paverčiamas banalumu). Bet ir parodija gali padėti išaiškinti teisybę, jei ji rodo, kad objektui priskiriama vertė arba reikšmė yra tik tariama, netikra.

[79] Panašūs reiškiniai pastebimi taip pat šv. Petro ir Povilo bažnyčioje Vilniuje.

[80] Plg. K. *Stanislavskis,* Aktoriaus saviruoša, Kaunas, 1947, p. 361—416.

[81] Tokie meno kūriniai gali būti siejami su aplinka vien ta prasme, kad pritaikomi prie jos dekoratyviais sumetimais. Bet ir šiuo atveju jie nenustoja savo savarankiškos estetinės vertės.

[82] Konkretaus vaizdo „apibendrinimas", arba „tipizavimas", galimas kaip tik todėl, kad jis išskiriamas iš realaus pasaulio sąryšių ir užfiksuojamas medžiagoje, kuri arba neturi nieko bendro su *realia* objekto prigimtimi (skulptūroje, tapyboje, poezijoje), arba bent su pačiu vaizdu nesusieta būtinu realiu ryšiu (choreografijoje, vaidyboje). To dėka vaizdas pasidaro savarankiškas ir įgyja „idealią" arba, kitaip sakant, tipišką, apibendrintą reikšmę.

[83] Tas faktas, kad „gilumu" metaforiškai apibūdinamas ypatingas dalykinis ir jausminis reikšmingumas, nėra atsitiktinis; šita metafora grindžiama pirmine gyvenimiška žodžio reikšme, kurioje erdvinis momentas yra įjausmintas ir siejasi su tam tikru įvertinimu. Pavyzdžiui, gilu tai, kas: 1) neišsemiama (šulinys), turininga; 2) slaptinga, tiesiog neprieinama, neaprėpiama vienu žvilgsniu; 3) slepiasi arba slepiama kito daikto viduje ir yra ypač vertinga (aukso, sidabro rūda kalnuose); 4) yra apačioje ir yra pamatas to, kas viršuje (fundamentas).

[84] Tiesioginių įspūdžių neapibrėžtumu ir daiktų arba reiškinių panašumu remiasi ir vadinamosios „optinės metaforos", t. y. tokie vaizdai, kurie yra daugiareikšmiški ir gali būti suvokiami kaip skirtingos reikšmės objektai. Kaip parodė M. Vorobjovas, optinėmis metaforomis savo kūriniuose gausiai naudojasi Čiurlionis daiktų simbolinei reikšmei iškelti. (Žr. *N. Worobiow,* M. K. Čiurlionis, der litauische Maler und Musiker.)

[85] Pavyzdžiui, žmonių pavirtimai gyvuliais, augalais, gyvulių — žmonėmis ir pan.

[86] Nes poetinėje kalboje pati jutiminė žodžių prigimtis bei sąranga įgauna esminę reikšmę.

[87] Pasak K. Langės, estetinė iliuzija nuo paprastosios skiriasi tuo, kad yra *„sąmoningas apsigavimas" (bewußte Selbsttäuschung)* t. y. tuo, kad subjektas ją *tyčiomis* sukuria ir palaiko,— todėl, kad ji suteikia jam pasitenkinimo. Vadinasi, estetinė iliuzija apsprendžiama dviejų rūšių veiksnių (momentų), būtent, tokių, kurie sukelia iliuziją, ir tokių, kurie ją panaikina. Pirmieji remiasi vaizduojamuoju turiniu, antrieji priklauso nuo formos, kuriai menininkas pajungia turinį ir kuri jį išskiria iš aplinkinio realaus pasaulio. Priklausomai nuo to, į ką žiūrovas arba klausytojas pirmiausia kreipia dėmesį,— į kūrinio turinį, ar į meninę formą,— jo sąmonėje ima viršų arba iliuziją palaiką veiksniai, arba tie, kurie ją naikina. Tokiu būdu estetinė kontempliacija apibūdinama dviejų priešingų būsenų kaitaliojimusi — iliuzijos atsiradimo ir jos išnykimo. Bet jei Langė priduria, kad estetinis apsigavimas nė vienu momentu nenustoja buvęs sąmoningas, t. y. kad žiūrovas ir pasidavęs iliuzijai niekuomet neužmiršta, kad tai tiktai iliuzija, tai, tiesą pasakius, tokiu atveju negalima kalbėti apie iliuziją tikrąja to žodžio prasme, nes nesuprantama, kokiu būdu galima patikėti atvaizduoto objekto realumu, jei į estetinį suvokimą būtinai įeina tokie vaizdūs elementai (meninė forma), kurie prieštarauja realumo iliuzijai? Be to, tikrajai iliuzijai išnykus, jauti nusivylimą, o jeigu, pavyzdžiui, įsitikini, kad tam tikras daiktas draminiame paveiksle nėra tikras, o tik nupieštas užpakaliniame scenos fone, tai šiuo atveju iliuzijos suirimas nė kiek nepakeičia ir nesužaloja estetinio įspūdžio. Pagaliau Langės teorija nepajėgia tinkamai išaiškinti ir į estetinį suvokimą įeinančių „objektyvių" jausmų bei emocijų prigimties.

88 Tiktai atsižvelgiant į meno sferos savarankiškumą ir principinį neutralumą realybės atžvilgiu, galima išsiaiškinti ir draminės vaidybos tikroviškumą. Į klausimą, ar aktorius, vaidindamas Otelo vaidmenį, iš tikro pavyduliauja, ar jis iš tikro myli tą artistę, kuri vaizduoja Dezdemoną, pasiduodamas iliuzijai, kad jis esąs Otelas, o ji — Dezdemona?— galima tik atsakyti: jisai nemyli ir nepavyduliauja tuo pačiu būdu, kaip realiame gyvenime, lygiai kaip ir iš tikro nepasmaugia Dezdemonos scenoje ir nenusižudo butaforišku durklu. Visa tai įvyksta nepriklausomame nuo realybės ir tik analoginiame su ja plane, kurį sukuria estetiškai (kontempliatyviai) orientuotas įsivaizdavimo aktas. Persikūnijęs į vaizduojamąjį Otelą, aktorius Otelo vaidmenyje myli vaizduojamąją Dezdemoną. Jo vaidyba išauga iš tų aidinių jausmų bei emocijų, kurie jam iškyla, įsigyvenant į Otelo vaidmenį. Nors jis ir persiima Otelo galvosena bei jausena ir ją įkūnija savo veiksmuose, vis dėlto nesupainioja ir nesutapatina jų su savo realios — artisto — asmenybės jausmais ir sumanymais. Kitaip jis nieku nesiskirtų nuo pamišėlio, kuris tiki iš tikro esąs Napoleonas arba kinų imperatorius ir elgiasi su kitais atitinkamu būdu. Panašiai ir estetiškai nusistatęs žiūrovas, sekdamas dramos veiksmą, nepasiduoda iliuzijai, jog tai esanti tikra realybė. Draminė vaidyba yra tik tikroviška, bet negali ir neturi pavaduoti realios tikrovės, nuo kurios ją skiria kontempliatyvus nusistatymas, kuris yra meninio suvokimo pamatas.

89 Fenomenalioji tikrovė yra platesnė už *realiąją* tikrovę, t. y. už visa tai, ką normali budinčioji sąmonė laiko objektyviai realiu. Realus pasaulis (nurodytąja prasme), palyginti su gamta, yra platesnis, nes apima ir visus žmonių pagamintus daiktus bei reiškinius. Todėl ir menas ne tik formų bei struktūrų, bet ir vartojamųjų elementų atžvilgiu nėra apribotas tuo, ką jam teikia gamta (pvz., dorojamoji medžiaga — architektūroje ir skulptūroje, spalvos — tapyboje, tonai — muzikoje).

90 Iš to, kas pasakyta, galima suprasti, kas yra teigiama ir kas neigiama toje idealistinės estetikos pažiūroje, pagal kurią grožis yra ne kas kita, kaip jutiminis tam tikros idėjos įsikūnijimas arba pasireiškimas. Ji teisingai pažymi, kad meno kūrinyje realizuojasi objektyvi ir antindividualinė vertybė; bet ji klysta, priskirdama tai vertybei grynai racionalią reikšmę, t. y. tapatindama ją su dalykinio pobūdžio idėja, kuri sąvokos forma gali būti išreiškiama žodžiais. Tai, kas estetiškai vertinga, kaip mes matėme, netelpa racionalių ir dalykinių idėjų individualizacijų ribose.

91 Pamėgdžiojimo (imitacijos) instinkto reikšmę meninei kūrybai mes smulkiau nagrinėjome kitoje vietoje (žr. V skyriaus 3 poskyrį).

92 Todėl ir pasitenkinimas, kurį suteikia grožis, esąs grynai intelektualinio pobūdžio; meno kūrinys žiūrovui arba klausytojui turi ne tik patikti, bet ir jį pamokyti (N. Bualio).

93 Išvesdamas estetinę kontempliaciją lydintį pasitenkinimą iš harmoningos proto ir vaizduotės sąveikos (žaidimo), E. Kantas priskiria jam grynai intelektualinį pobūdį. Antra vertus, sprendžiamąją reikšmę estetinėje žiūroje priskirdamas subjektyviam veiksniui, Kantas seka psichologine anglų estetikų tradicija.

94 Pirmą žingsnį šia kryptimi žengė G. Lesingas, aiškindamas esmines poezijos ir dailės ypatybes šių meno rūšių vartojamų vaizdavimo priemonių skirtingumu. Objektyvistinei estetikai gimininga yra ir Getės pažiūra į meną. Meno kūryba, jo nuomone, tikras estetines vertybes realizuoja vien tada, kai ji vadovaujasi tais dėsniais, kurie valdo dorojamojo objekto prigimtį, arba, kitaip sakant, kai kūrybos principai sutampa su vidiniu juntamojo pasaulio dėsningumu.

95 Kiek anksčiau (XIX a. viduryje) muziką grynai formalistiškai aiškino E. Hanslikas.

[96] Plačiau apie marksistinę estetiką žr. pratarmėje.

[97] Logiškai racionali yra ta sąvoka, kurios turinys tiksliai apibrėžtas; bet ir praktiniu atžvilgiu racionalumas priskiriamas vien tokiems daiktams bei reiškiniams, su kuriais galima elgtis tam tikru apibrėžtu būdu. Tas estetinės prasmės neracionalumas, apie kurį čia kalbama, yra, žinoma, tik reliatyvus — dalykinės prasmės atžvilgiu — ir nė kiek nekliudo tam, kad meno kūrinio sąrangą valdytų griežtai apibrėžti dėsningi santykiai (elementų matematiniai santykiai, proporcijos, simetrija ir kt.). Šiuo atžvilgiu kaip tik muzika, panašiai kaip ir architektūra, pasižymi ypatingu struktūros racionalumu.

ESTETINIS VERTINIMAS MENO ISTORIJOJE

Straipsnis pirmą kartą buvo atspausdintas žurnale „Мысль" (Petrogradas, 1922, Nr. 1, p. 117—147). Straipsnį į lietuvių kalbą išvertė *J. Tumelis.*

[1] E. Grosė, kritikuodamas I. Teno teoriją (knygoje „Meno kilmė"), teisingai nurodo, kad Teno siūlomi įvairių meno formų ir stilių istorinės kilmės paaiškinimai — tariami: jis pažymi tik šių formų ir stilių sutapimą su viena ar kita natūralia socialine aplinka, tačiau visai neieško priežastinės pirmųjų priklausomybės nuo pastarosios.

[2] Žinoma, ne kokio nors abstraktaus idealo požiūriu, o požiūriu tų konkrečių stilistinių uždavinių, kurių sprendimo ji siekia.

[3] Dėl šių estetinės sąmonės nusistatymų supainiojimo estetinės kontempliacijos prigimties supratimas dažnai būna miglotas ir netikslus.

[4] Todėl geometrinės figūros, nesuderinamos su formos keitimo įvairumu, neturi estetinės reikšmės (pvz., apskritimas, kvadratas).

[5] Vertindami meno kūrybos originalumą, mes pirmiausia iškeliame ne panaudojamų priemonių naujovę, o su juo susijusių aktualizuotų estetinių vertybių didėjimą ir turtėjimą. Tie diferencialiniai pojūčiai, kurių dėka nustatomas originalumas, nors ir padeda susidaryti estetiniam įspūdžiui, tačiau patys jo nesukuria. Jie būtini reiškiniui išskirti, užakcentuoti, bet jų nepakanka paversti jam savarankišku, taigi ir estetiškai vertingu, objektu. Diferencialiniai pojūčiai gali būti ir estetiškai neigiami, jie kyla, pavyzdžiui, ir stiliaus pažeidimo atvejais. Kalbos savitumas toli gražu dar nereiškia jos meniškumo. Todėl originalumas niekada neturi būti meninės kūrybos *tikslas.* Ten, kur originalumo siekiama dirbtinai, jis neišvengiamai išsigimsta į neigiamą *pseudooriginalumo* reiškinį.

[6] Šią mintį, tarp kitko, iškėlė H. Velflinas savo kapitalinio tyrinėjimo „Klasikinis menas" pratarmėje. Tai bene vienintelis žymus šiuolaikinis meno istorikas, supratęs būtinybę organiškai sujungti meno istoriją su estetika ir, atsižvelgdamas į tai, bandęs atlikti savo mokslinius tyrinėjimus: greta konkrečios tiek atskirų, tiek ir ištisų meno kūrinių grupių analizės kai kuriuos skyrius jis paskiria estetiniams apibendrinimams, o drauge ir estetiniam nagrinėjamų dalykų įprasminimui.

[7] Mokslinė analizė neatskiriamai susijusi su lyginamąja refleksija, o vertybinių reiškinių lyginimas neišvengiamai pereina į palyginamąjį vertinimą.

[8] Tai, žinoma, nereiškia, kad konkrečioji estetika meno kūrybai nurodinės kelius, kuriais ji turėtų eiti. Pripažinti tikrąją estetinę vertę vienai ar kitai kompozicinei formai gali tiktai betarpiškas meninis suvokimas. O estetikos uždavinys — atskleisti tas objektyvias sąlygas, kurios apsprendžia konkrečios formos vertę, ir tuo pačiu pateisinti ją sukėlusią estetinę tendenciją.

POETINIO VAIZDO PRIGIMTIS

Straipsnis pirmą kartą buvo atspausdintas (rusų kalba) „Lietuvos universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto raštų" pirmojoje knygoje (Kaunas, 1925, p. 423—481). Straipsnį į lietuvių kalbą išvertė *J. Girdzijauskas.*

[1] Meno istorikai dažnai pamiršta tai, manydami, kad meno kūriniai yra tokie patys tyrimo objektai, kaip ir gamtos reiškiniai gamtos moksluose. Užtat jų tyrinėjimuose kaip tik patys svarbiausi estetiniai faktoriai dažnai yra išleidžiami iš akių.

[2] Kad būtų papraščiau, pavyzdžiai imami beveik vien iš rusų poezijos.

[3] *Liūdna, tyli ji, kaip laukinė,*
Baikšti lyg stirna ta miškinė.
(Vertė A. V e n c l o v a)

[4] *Skrajūnui laisvę dovanojo.*
Ir, atsispyręs pelekais,
Lyg jūros pabaisa žvalnoji
Jis nėrė debesų takais.

Jo sraigtai tartum stygos groja.
Pažvelk, stebėtojau kuklus:
Į pačią saulę užsimojo
Nulėkt pilotas atkaklus...

Jau nepasiekiamoj aukštybėj
Tu varį žvilgantį regi...
Ir liejasi erdvėj beribėj
Propelerio giesmė tyki...
(Vertė A. B a l t a k i s)

[5] *Pripuolęs prie manųjų lūpų,*
Liežuvį nuodėmių išlupo,
Klastingąjį ir vėjagaudį.
Ir geluonį gudrios angies
Į burną, paliestą mirties,
Ranka kraujuotąja įspraudė.
(Vertė L. G i r a)

[6] Iš literatūros tuo klausimu dar paminėsime: 1) *J. Cohn,* Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache.—„Zeitschrift für Ästhetik", II. Poetinės kalbos „vaizdumą" Konas kildina iš poetiniam išgyvenimui būdingos pilnatvės *(das in sich beruhende, volle Erleben).* Tačiau jis nepaaiškina, kaip ta išgyvenimo pilnatvė pasiekiama kalbos priemonėmis, nors ir pažymi poetinės kalbos emocinį pobūdį ir jos garsinį raiškingumą. 2) *R. Müller-Freienfels,* Das Denken und die Phantasie, 1916; Psichologie der Kunst, I, 160—164. Jis mano, kad poetinį išgyvenimą kartu su akivaizdžiais daiktiškais paveikslais sudaro taip pat ir neakivaizdūs, nejutimiški emocinio pobūdžio „impulsai" (jausmai, valios tendencijos), kurie gali pakeisti daiktų vaizdinius. Tačiau kuo yra pagrįsta tų emocinių impulsų estetinė reikšmė ir kaip jie susiję su žodžio prigimtimi, Miuleris-Frajenfelsas neišaiškina. 3) *M. Dessoir,* Anschauung und Beschreibung.—„Archiv für systematische Philosophie", X. Mūsų ginamam požiūriui Desuaras yra artimiausias. Jis apibūdina poeziją kaip žodžio meną, kuris pasiekia meninį efektą vien žodžio priemonėmis (eufonija, ritmu,

metaforomis, kalbos sintaksinės sandaros savitumu ir pan.). Žodinis aprašymas gali pakeisti realų išgyvenimą (realų daikto vaizdą) todėl, kad sukelia skaitytojui panašią reakciją. Tačiau pačios poetinio vaizdo ir žodžio santykio esmės Desuaras netiria.

[7] Tai pripažįsta dabar net tokie mąstytojai, kaip J. Folkeltas (Das ästhetische Bewußtsein, 1920, S. 117), kurie kitos gyvos būtybės pažinimą anksčiau mėgino aiškinti paprastesniais fenomenais, pavyzdžiui, *įjautimu*. Dabar Folkeltas visai kitaip tvirtina,— kad įjausti galima tik tada, kai jau betarpiškos intuicijos keliu esi sukaupęs žinių apie kito „aš". Išsamiausia ir giliausia kito „aš" analizė duota puikiame M. Šelerio veikale „Wesen und Formen der Sympathie", 2. Aufl. (Anhang), 1923.

[8] Konkretumas, apie kurį čia kalbama, nėra, suprantama, visiškai pilnas; kiekvienas žodis — taip pat ir vaizdingas žodis — jau pačia savo prigimtimi yra abstraktus; bet tasai abstraktumas vis dėlto išsaugo savyje konkretumą realumo, „suaugimo" su būtimi, su gyvenimu prasme,— visai kitaip, negu ideali, „negyvenimiška" mokslinė abstrakcija. Apie priemones, kuriomis pasiekiamas tas meninis poetinio žodžio konkretumas, bus pasakyta vėliau.

[9] *Vėlaus rudens dienas kiekvienas plūsta, keikia,*
Bet mielas man jisai, skaitytojau brangus,
Grožiu raminančiu ir nykstančiu taip veikiai.
Taip kartais kūdikis šeimoj patraukia mus,
Jei jo nemyli nieks.
(Vertė A. Venclova)

[10] Kaip vaizdumo teorija nepaiso paties žodžio, kaip tokio, meninės reikšmės, rodo G. Hegelio teiginys, jog poezijos kūriniui vis tiek, ar jisai skaitomas mintyse, ar garsiai. Hegelis, matyt, turi galvoje romaną, t. y. kaip tik tą meninės prozos formą, kuri labiausiai atitrūko ir nutolo nuo pirminio poezijos pagrindo ir jau yra pažymėta tam tikro smukimo žyme. Būdinga tai, kad dabartinė meninė proza vėl stengiasi atgaivinti savarankišką meninę žodžio vertę.

[11] Žodžio poetinės magijos pagrindas, suprantama, yra kitas, negu jo mitologinės magijos. Mitologinei sąmonei žodis — tai viena iš būdingųjų daikto savybių, taigi ir viena iš jo jėgų. Todėl daikto pavadinimo žinojimas leidžia valdyti patį daiktą ir jo jėgas.

[12] *Miškai netenka lapų geltonų.*
(Vertė K. Inčiūra)

[13] *Ir padvelkė kvepalai, prisimerkė blakstienos,*
Neramiai sušnarėjo šilkai.

[14] *Kaip laukinė katė šiaušiasi sostinė.*

[15] *Smėlėtomis žodžių dulkėmis*
Valandomis verpia mokslininkas.

[16] *Žiūrėki — po dangaus mėlyne*
Balti kilimai begaliniai
Sužibo saulėje sniegais.
(Vertė A. Venclova)

[17] *...O kankynė tęsėsi,*
Ir, lyg nusikaltėlė, kamavosi
Meilė, kupina pykčio.

[18] *Ir per žolę, k a i p s n i e g a s b a l t a,*
Virpėdama iš baimės džiaugsmingos,
Eina jinai.

[19] *Šeimininkė niaukstosi panašiai kaip oras.*

[20] *Kai aš išėjau, mane apakino*
Skaidrus spindėjimas daiktų ir veidų,
Tarytum visur prikritę lapelių
Tų geltonai rožinių, nedidelių rožių,
Kurių pavadinimą aš pamiršau.

[21] *Kaip vandenynas keičia spalvą,*
Kada pritvinkusiame debesy
Staiga tvyksteli akimirksnio šviesa,
Taip širdis, audrai gaudžiant,
Keičia savo ritmą, bijodama atsibusti,
Ir kraujas plūsta į skruostus,
Ir laimės ašaros smaugia krūtinę,
Prieš pasirodant Karmensitai.

[22] Netgi palyginti su tapybos eskizu ar paveikslo apmatais, poetinis vaizdas yra *diskretus.* Tapyboje abstrahavimas (dominančių parinkimas) ribojamas elementarių erdvės suvokimo sąlygų. Poezija ta prasme laisvesnė: jos dominančių parinkimo niekas neriboja; ji gali vienodai rinktis kaip jutiminius, taip ir nejutiminius įvairiausių plotmių momentus.

[23] *Iš pradžių dėmesingi slapti žvilgsniai,*
Paskui keletas žodžių, paskui ir pokalbiai,
O štai jau ir draugiškas juokas, ir dainos vakare,
Ir judrūs valsai, ir šnibždesys prie stalo,
Ir žvilgsniai ilgesingi, ir lengvabūdės kalbos,
Ant siaurų laiptų lėti prasilenkimai.

[24] *Tu nesikeisi — gojai, lankos*
Ir kaktą gobianti skara...

Taps galima negalimybė,
Lengva kelionė vargana,
Kai sužvilgės kelių tolybėj
Iš po skaros akių liepsna,
Kai gėlą tremtinio beribę
Vežėjas reikš duslia daina!..

(Vertė A. B a l t a k i s)

[25] Tos daiktiškųjų vaizdų nuotrupos, kurios kyla, skaitant arba klausant poetinius kūrinius, tėra tik atsitiktiniai epifenomenai; tai ne daugiau, kaip putos, purslai, išplaukiantys į poetinių išgyvenimų srauto paviršių paprastai kaip tik ten, kur tasai srautas itin stiprus ir veržlus. Pačiam srautui ir jo krypčiai tų vaizdų atsiradimas ir išnykimas visai nesvarbus.

[26] Su sudvasinimu arba sugyvinimu susijusi dar ir kita priemonė: vaizdavimas koegzistuojančio, esančio ramybės būvyje ir kartu atsirandančio, besivystančio, judančio. (Tai nurodė dar G. Lesingas „Laokoone".)

[27] Mes kalbame apie impresionizmą plačiąja to žodžio prasme, nes jis yra esminis pačios poetinės kalbos bruožas, o ne vien tiktai tos ar kitos poezijos meninės krypties stilistinė ypatybė. Impresionistinio vaizdavimo priemonės vartojamos ir tokių menininkų, kurie savo pobūdžiu nėra impresionistai, pavyzdžiui, klasikų. Suprantama, jų impresionizmas yra kitoks, negu šiuolaikinių poetų; jis ten santūresnis ir objektyvesnis; bet vis dėlto tai — impresionizmas.

[28] *...Pilnutėlė salė;*
Vos groti muzika begali;
Mozūrą šoka ten visi
Ankštumoje ir ūžesy;
Kavalergardas iškilmingai
Pentinais žvanga; ir vikri
Kojytė laksto sūkury,
O žvilgsniai seka ją liepsningai,
Ir slaugiant smuikams negirdi,
Žmona ką šnabžda pavydi.
(Vertė A. V e n c l o v a)

[29] *Ir vėl apsnigusios kolonos,*
Elagijaus tiltas ir du žiburiai.
Ir moters įsimylėjęs balsas.
Ir smėlio gurgždesys, ir arklio šnopavimas.
Du šešėliai, sulieti pasibučiavimo,
Skrieja palei roges.

[30] Beje, išorinė daikto išvaizda (jo paviršius) ir jo „vidus" esteliniame suvokime nėra nesuderinamos priešybės. Kartais kaip tik paviršius pilniausiai ir ryškiausiai parodo daikto vidinę prigimtį; juo labiau, kad apibendrinančiame poetiniame vaizde sučiuopiama ne daikto arba reiškinio esmė apskritai, o tik tas jo esminis pavidalas arba aspektas, kuris atsiskleidžia gyvam suvokimui.

[31] Pvz., *«цветы красноречия»* („iškalbos žiedai"); *«пчела за д а н ь ю п о л е в о й летит из кельи восковой»* („Į lauką bitės pulkeliu jau išskrenda iš avilių".— *A. Puškinas;* vertė *A. Venclova*); arba: „daugiausia rašytojai, ypač poetai, bevelija, kad būtų galvojama, jog jie kuria... ekstaziškos intuicijos būsenoj,—ir jie tikrai sunerimtų, sužinoję, kad publikai gali būti leista pažvelgti už scenos; pažvelgti... į *visus tuos ratus ir krumpliaračius, į keliamąją mašiną, kurios blokai reikalingi pakeisti scenai, į kopėčias ir velnioniškus trapus, į gaidžio plunksnas, raudoną teplionę ir baltas užklijas, kurie devyniasdešimt devyniais atvejais iš šimto sudaro skiriamąsias literatūrinio histriono savybes*".— *E. P o).*

Suprantama, riba tarp intuityvinių ir refleksinių vaizdų nepastovi; yra pereinamosios formos, kuriose nė vienas iš tų tipų nėra visai ryškus, pvz., F. Tiutčevo eilėraščiuose „Varšuvos paėmimo proga"— *«На взятие Варшавы» («Как дочь родную на закланье Агамемном богам принес»* —„Tikrą savo dukrą kaip kruviną auką Agamemnonas atidavė dievams") arba „Fontanas"— *«Фонтан» («О смертной мысли водомет»* — „O mirtingosios minties fontane").

[32] Plg. *В. Жирмунский,* Задачи поэтики.— «Начала», 1921, № 1, стр. 62, 76 и след.

[33] *Jo eilių pavergiantis švelnumas*
Prasiskins per amžių pavydžias tolumas.
Klausydamasi jų, dūsaus apie šlovę jaunystė,
Pasiguos tylus liūdesys
Ir susimąstys nerimastingas džiaugsmas.

[34] *Menu akimirką žavingą.*
(Vertė K. Binkis)

[35] Pvz.:

Она сидела на полу
И груду писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.
Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...
(F. Tiutčevas)

Ji sėdėjo ant grindų
Ir vartė krūvą laiškų.
Lyg atšalusius pelenus,
Ėmė juos rankomis ir mėtė.
Ėmė pažįstamus lapus
Ir taip keistai į juos žiūrėjo,
Kaip dvasios žiūri iš aukštybių
Į savo paliktąjį kūną.

[36] Pvz.: Kaip stirna trokšta vandens upelių, taip mano siela geidžia tavęs, dieve. Mano siela trokšta dievo, gyvojo dievo (Psalmė 41[42]).

Šviesos ir tamsos, dienos ir nakties, saulėtekio ir saulėlydžo, aušros ir panašių vaizdų ypatingą poetinį veiksmingumą sąlygoja kaip tik jų *vitalinė* įtampa.

[37] *С. Л. Франк*, Живое знание, Берлин, 1923, стр. 216 и след.; *M. Scheler*, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik.—„Jahrbuch für Pfänomenologie", Bd. II, S. 120 ff.

[38] Suprantama, visi čia vartojami terminai, kaip antai: „vitalumas", „emocionalumas", „vertingumas" ir pan., netiksliai ir neadekvačiai apibrėžia ir išreiškia tikrąją meninio suvokimo ir jo objekto prigimtį. Visi jie suponuoja subjektyvų antropomorfinį estetinių išgyvenimų aiškinimą. Spalvų ir linijų sąskambis dailėje, harmoninga ir ritminga garsų slinktis muzikoje — be abejonės, turi tai, ką galima vadinti „gyvybe", arba „gyvenimu", plačiąja to žodžio prasme. Suprantama, tai nėra žmogaus psichikos gyvenimas. Tačiau klaida, kurią mes darome, suartindami estetinio objekto būtį su žmogaus gyvenimu, be abejo, mažesnė, negu kada mes priskiriame jam negyvų mechaninių reiškinių prigimtį. Maždaug tą patį galima pasakyti ir apie emocionalumą. Jis niekuomet nereiškia kokių nors apibrėžtų jutimų, susijusių su estetiniu suvokimu, o tik tą vidinę jo įtampą, kuri lydi net patį ramiausią, abejingiausią stebėjimą ir yra bendras pagrindas visoms estetinėms emocijoms, nuotaikoms ir pan.

[39] Emocine meninio suvokimo puse remiasi taip pat kita šiuolaikinė teorija, mėginanti paaiškinti estetinį įspūdį tam tikra organinių pojūčių visuma. Nepaisant jos

principinio klaidingumo, toji teorija teisingai pažymi jutimišką vitalinį meninio pažinimo pobūdį, kurį sąlygoja organinių ir motorinių pojūčių dalyvavimas gyvame „suinteresuotame" ne tiktai daiktinių, bet ir žodinių vaizdų suvokime. Ypač aiškiai tai matyti šiuolaikinėje poezijoje, pvz.:

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке,
Одно единственное движение губ,
Имя твое — пять букв,
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.
. . . .
Имя твое — ах нельзя! —
Имя твое — поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век,
Имя твое — поцелуй в снег,
Ключевой, ледяной, голубой глоток.
С именем твоим — сон глубок.
(M. Cvetajeva, „Eilėraštis apie Bloką")

Vardas tavo — paukštis rankoje,
Vardas tavo — ledokšnis ant liežuvio,
Vienas vienintelis lūpų judesys,
Vardas tavo — penkios raidės,
Sviedinukas, pagautas belekiant,
Sidabrinis žvangutis burnoje.
. . . .
Vardas tavo — ak, nevalia! —
Vardas tavo — pabučiavimas į akis,
Į švelnią vėsą nurimusių vokų,
Vardas tavo — pabučiavimas į sniegą,
Šaltinio, ledinio, žydro vandens gurkšnis.
Su tavo vardu — miegas gilus.

40 Tuo pagrįstas poezijos poveikis kitoms kūrybos formoms.

41 *O žirge ugningas, o jūros žirge,*
Balkšvai žaliais karčiais,
Tai ramus ir švelnus,
Tai siaučiantis žaismingai!
Tu vešliais viesulais priganytas
Plačiuosiuos viešpaties laukuos;
Tave jis verpti išmokino,
Žaisti, šuoliuoti lig valios.
Myliu tave, kai galvotrūkčiais,
Su savo išdidžia jėga,
Išskleidęs tankiuosius karčius,
Visas garuodamas ir putodamas,
Pasukęs link krantų audringą bėgsmą,
Linksmai žvengdamas, leki;
Trenksi kanopomis į skardųjį krantą
Ir — purslais ištikši.

[42] Tuo panašumu į sapną, matyt, žymia dalimi paaiškinamas poetinės vaizduotės polinkis į *sinkretizmus*, t. y. į įvairiaplanių jutiminių įspūdžių (vaizdų) suliejimą ir jų dalinį sutapatinimą.

Pvz.:

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.
(А. Blokas)

Ir balsas aidėjo, kyląs į skliautą,
Ir saule tvieskė pečiai balti.
Visi iš tamsos žiūrėjo ir klausės,
Kaip saulėj gieda suknelė skaisti.
(Vertė A. Baltakis)

[43] Čionai gali būti priskirti ir vadinamieji „diferencialiniai pojūčiai" (B. Christjanseno terminologija), atsirandantys dėl neįprasto žodžių ir posakių vartojimo, nors juos iš dalies sąlygoja ir prasminė žodžio pusė.

[44] Jutiminį žodžio raiškumą apibūdindami kaip nedalykinę jo prasmę, mes savavališkai neišplečiame sąvokos „prasmė". Raiškiu mes vadiname tai, kas ką nors reiškia; o reiškiama gali būti tik tai, kas turi prasmę.

[45] Specialus dalykinės-loginės prasmės blankumas ir neapibrėžtumas, būdingas daugeliui (ypač romantinių ir šiuolaikinių) poezijos kūrinių, yra sąlygojamas to vyraujančio vaidmens, kurį vaidina juose betarpiškas ritminis-garsinis raiškumas. Pvz., O. Mandelštamo „Šiaudelis" *(«Соломинка»)* ir kt.

Arba:

Тронь струн	*Paliesk stygų*
Винтики,	*Varžtelius,*
В ночь лун	*Į naktį srūk,*
Синь теки.	*Mėnesienų melsvuma.*
В день дунь	*Į dieną plūsk,*
Даль дым,	*Tolumų rūke!*
По льду	*Ledu eina*
Скалды!	*Skaldai.*
(N. Asejevas „Šiaurės pašvaistė")	

„Beprasmiškoje", nesąvokinėje kalboje (В заумном языке) tas prasmės blankumas pavirsta beveik visišku jos užgesimu. Plg. *Р. Якобсон*, Современная русская поэзия, Прага, 1921, o taip pat *В. Хлебников*, О современной поэзии.— «Вещь», 1922, № 3.

[46] *Pasaulį užmirštu, ir ramumoj saldžioj*
Svajonėmis saldžiom prabyla įkvėpimas.
Poezija tada many nubunda tuoj,
Ir sieloj lyrinis pakyla sujudimas.

Ir siela suskamba man lyg sapnų tyloj,
Ir žodis kuriasi, ar sąskambis, ar rimas,—
Nematomi svečiai vėl telkias pas mane,
Seni pažįstami svajonėj ir sapne.
(*Vertė A.* V e n c l o v a)

47 Plg. *M. Scheler,* Wesen und Formen der Sympathie, 2. Aufl., S. 5 tt.

48 Kalbėdami apie estetinio išgyvenimo ir estetinės emocijos neutralumą realaus gyvenimo atžvilgiu, mes turime galvoje tiktai pačią tų fenomenų esmę, bet anaiptol neneigiame visokio ryšio tarp jų ir praktinės tikrovės. Savo potencialumo dėka turėdama tam tikrą vidinę įtampą, poetinė emocija gali išsilieti ir dažnai iš tikrųjų išsilieja į kokią nors aktualiai veiksmingą nuotaiką arba jausmą; tuo ir pasireiškia poezijos įtaka kitoms kultūros sritims — religijai, dorovei, visuomeniniam gyvenimui ir t. t. Tačiau savo visiško aktualizavimosi momentu poetinė emocija neišvengiamai suardo savo žodinę formą ir išeina už savo estetinės būties ribų. Tuomet menas ištirpsta gyvenime.

49 Suprantama, poetinės kalbos raiškumas taip pat tėra reliatyvus ir ribotas. Skaudžiausiai ir aiškiausiai tai juto kaip tik didieji žodžio meno meistrai. (*«Мысль изреченная есть ложь»*.—„Pasakyta mintis yra melas".— *F.* T i u t č e v a s).

50 *... o man jaunam*
Būt teko meilėj gan kvailam.
Praėjo meilė, mūza rodės,
Nušvito protas man tamsus.
Aš laisvas stengiuos vėl, kad žodis
Sujungtų giesmes ir jausmus...
(*Vertė A.* V e n c l o v a)

51 Beje, poetams, kurie, ne taip kaip Puškinas, ir realiame gyvenime iš prigimties yra linkę į refleksiją ir kontempliaciją, realaus kurio nors jausmo ar nuotaikos išgyvenimo momentas ir jo poetinio įforminimo momentas gali nepaprastai suartėti ir net betarpiškai pereiti vienas į kitą. Bet vis dėlto tai bus du kokybiškai skirtingi momentai. Ten, kur jie sutampa, negali būti nei realaus gyvenimo betarpiškumo ir įtampos, nei meno kūrybos grynumo ir griežtumo. Taip pat pažymėsime, kad kontempliacija, būdinga estetiniam sąmonės nusistatymui, visai nepaneigia bet kokios emocinės įtampos; tai matyti jau iš visa to, kas pasakyta. Beje, estetinis emocionalumas iš esmės skiriasi, kaip matėme, nuo realaus, praktinio bei gyvenimiškojo emocionalumo: jis plėtojasi toje plotmėje, kurioje vyksta jį atitinkantis meno kūrybos arba meninio suvokimo procesas (pvz., žodinėje plotmėje).

52 „Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formelen sei: sie machen eine Welt für sich aus — sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus — und eben darum sind sie so ausdrucksvoll,— ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?" (Ausg. v. Heilborn, Berlin, 1901, Bd. I, S. 262).

ESTETINĖ KULTŪRA IR ESTETINIS AUKLĖJIMAS

Straipsnis pirmą kartą buvo atspausdintas žurnale „Vairas" (1924, Nr. 8, p. 10—12).

FIZINIS AUKLĖJIMAS IR ESTETINĖ KULTŪRA

Straipsnis pirmą kartą buvo atspausdintas žurnale „Fiziškas auklėjimas" (1935, Nr. 2, p. 3—8).

ESTETIKA

Straipsnis pirmą kartą buvo atspausdintas „Lietuviškosios enciklopedijos" septintajame tome (Kaunas, 1939, skilt. 1086—1089). Išėjo ir atskiru atspaudu (Kaunas, 1939).

ESTETINIŲ VERTYBIŲ OBJEKTYVUMAS IR SUBJEKTYVUMAS

Straipsnį autorius parašė paskutiniaisiais savo gyvenimo metais. Spausdinamas pirmą kartą. Straipsnį spaudai parengė *I. Ledas.*

[1] *С. М. Пермяков,* О субъективистских тенденциях в эстетике.— «Вопросы философии», 1961, № 5.

[2] Tarybinėje estetikoje ši problema iki paskutinio laiko beveik nebuvo nagrinėjama. Išimtį sudaro tik M. Markovo straipsnis «О некоторых закономерностях процессов эстетической деятельности» rinkinyje «Вопросы эстетики», вып. I, М., 1958.

[3] Kad meninė kūryba turi savitikslio pobūdį, pažymi ir V. Tasalovas straipsnyje apie estetinį tikrovės įsisavinimą (žr. «Вопросы эстетики», вып. 1, М., 1958), bet plačiau šios tezės jis neišvysto.

[4] Tai nereiškia, kad estetiškai vertingi objektai sudaro uždarą sferą, kuriai negali būti taikomos jokios kitos vertybės. Kas vertinga estetiškai, gali būti vertinga ir ekonominiu (pvz., įrankis, automobilis) arba moraliniu (pvz., tam tikras žmogaus poelgis) atžvilgiu. Tačiau estetinių vertybių sutapimas su kitomis vertybėmis nėra būtinas. Gali pasitaikyti ir tokių atvejų, kai estetiškai vertingas objektas moraliniu arba ekonominiu atžvilgiu vertinamas neigiamai. Mums čia rūpi tik vienas dalykas — įsakmiai pabrėžti estetinių vertybių savarankiškumą kitų kultūrinių vertybių atžvilgiu.

[5] Žr. *С. Батракова,* Идейность и эстетическое наслаждение.— «Вопросы эстетики», вып. 1, М., 1958.— *Red.*

[6] *Л. Н. Столович,* Проблема объекта естетического отношения.— «Философские науки», 1961, № 4.

[7] *И. Кант,* Сочинения в шести томах, т. 5, М., 1966, стр. 204—205.— *Red.*

[8] Pavyzdžiui, pasitaiko, kad žmogus neprisimena, kokie yra jo kambario apmušalų raštai ar skaitmenys jo laikrodžio ciferblate.

[9] *В. Шкловский,* О теории прозы, М., 1929, стр. 13.

[10] *Л. Толстой,* Искусство как передача эмоций.— «Современная книга по эстетике», М., 1957.— *Red.*

[11] Subjektyvistinę įjautimo teoriją (*вчувствование, Einfühlung*) reikia aiškiai skirti nuo objektyvistinės įsijautimo teorijos. Pirmoji kito žmogaus psichinio gyvenimo pažinimą aiškina tuo, kad, suvokdami stebimo individo psichikos fizinius pasireiškimus, vidiniam imitavimui padedant, mes nesąmoningai suteikiame arba skoliname jam savo pergyvenimus — tam objektui (žmogui), kuris yra juos sukėlęs. Įsijautimo (simpatetinė) teorija, priešingai, teigia, kad kitų žmonių psichiką mes pažįstame, įsijausdami į jų

pergyvenimus. Stebėdami kitų žmonių ekspresyvius pergyvenimus, kuriais pasireiškia jų emocinis susijaudinimas, mes atsiliepiame į juos panašiu (aidiniu) jausmu.

[12] *Х. Ортега-и-Гассет,* Дегуманизация искусства.— «Современная книга по эстетике», М., 1957, стр. 450—454.— *Red.*

[13] Žr. *K. Lange,* Das Wesen der Kunst, Bd. I—II, Berlin, 1901.

[14] Plg. *L. Nikulinas,* Fiodoras Šaliapinas, V., 1957, p. 118—119.— *Red.*

[15] *... o man jaunam*
Būt teko meilėj gan kvailam.
Praėjo meilė, mūza rodės,
Nušvito protas man tamsus.
Aš laisvas stengiuos vėl, kad žodis
Sujungtų giesmes ir jausmus...
(Vertė A. Venclova)

[16] *Э. Баллоу,* «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип.— «Современная книга по эстетике», М., 1957.

[17] *Г. Мюнстерберг,* Связь в науке и обособление в искусстве.— Ten pat.

[18] *А. Бергсон,* Индивидуальность и тип.—Ten pat.

[19] *N. Hartman,* Ästhetik, Berlin, 1953, S. 110—112. *(Н. Гартман,* Эстетика, М., 1958, стр. 163—167. *Red.).*

[20] Tokį klausimą ypač skatina kelti ta aplinkybė, jog kai kurie distancijos teorijos šalininkai sieja ją su meno ir estetikos istorijoje pasireiškiančiomis antirealistinėmis tendencijomis.

[21] *Л. Тамашин,* О понятии реалистического художественного метода.— «Вопросы эстетики», вып. 1, М., 1958.

[22] Ten pat.

ESTETIKOS ISTORIJOS IR TEORIJOS FRAGMENTAI

Fragmentai estetikos klausimais parinkti iš įvairių autoriaus filosofinių straipsnių. Fragmentus spaudai parengė *I. Ledas.*

[1] Lietuviškoji enciklopedija, t. IX, Kaunas, 1941, skilt. 472—474, 477.

[2] Ten pat, skilt. 1299.

[3] «Логос», 1925, кн. I, стр. 68.

[4] Iš įvado knygai „*Platonas,* Puota, Faidonas", Kaunas, 1935, p. XXI—XXIV.

[5] Lietuviškoji enciklopedija, t. VIII, Kaunas, 1940, skilt. 436.

[6] Lietuviškoji enciklopedija, t. VII, Kaunas, 1939, skilt. 961.

[7] Lietuviškoji enciklopedija, t. II, Kaunas, 1934, skilt. 620—621.

[8] Lietuviškoji enciklopedija, t. IX, skilt. 1323.

[9] «Логос», 1925, кн. I, стр. 234.

[10] Lietuviškoji enciklopedija, t. VIII, skilt. 141—142.

[11] Lietuviškoji enciklopedija, t. IX, skilt. 1176.

[12] Ten pat, skilt. 1177, 1185—1188.

[13] Ten pat, skilt. 1306.

[14] Lietuviškoji enciklopedija, t. VIII, skilt. 5—6.

[15] Lietuviškoji enciklopedija, t. VII, skilt. 841.

[16] Lietuviškoji enciklopedija, t. IX, skilt. 209.

[17] Ten pat, skilt. 1098—1100.

[18] *V. Sezemanas*, Vydūno „Sąmonė".—„Naujoji Romuva", 1937, Nr. 6 (316), p. 132.

[19] Prof. *V. Sezemanas*, Logika, Kaunas, 1929, p. 17, 58.

[20] Prof. *V. Sezemanas*, Laikas, kultūra ir kūnas, Kaunas, 1935, p. 15.

[21] Prof. *V. Sezemanas*, Logika, p. 59—60.

[22] Lietuviškoji enciklopedija, t. VIII, skilt. 437—438.

[23] Prof. *V. Sezemanas*, Laikas, kultūra ir kūnas, p. 11.

[24] *V. Sezemanas*, Mūsų laikų gnoseologijai naujai besiorientuojant..—„Eranus", t. III, Kaunas, 1935, p. 194—195.

[25] Prof. *V. Sezemanas*, Logika, p. 48—49.

[26] «Логос», 1925, кн. I, стр. 104—106.

PRAEITIES KULTŪROS IR GROŽIO APSAUGA

Straipsnis pirmą kartą buvo atspausdintas žurnale „Naujoji Romuva" (1938, Nr. 22—24, p. 511—512).

[1] Pavyzdžiui, kad išaiškintume ir ištirtume „lietuviškojo stiliaus" pradus ir charakterį apskritai, reikia domėtis ne tik siaura liaudies meno sritimi, bet ir rinkti, saugoti ir globoti praeities meno dalykus apskritai bei kreipti dėmesį į įvairius meno praeities epochų pasireiškimus Lietuvoje. Tik tada galima bus atskirti, kas yra pas mus bendra su kaimynais ir kas sava, lietuviška.

[2] Lietuvoje mažai dėmesio kreipiama ne tik į senovės meno dalykų rinkimą ir globą,— nesant kultūros turtų apsaugos įstatymo, nėra saugoma net ir tai, kas yra visų pastoviausia ir tvirčiausia šioje srityje, būtent, architektūros paminklai.

Pavyzdžiui, daug kalbama apie Vytautą, bet beveik visiškai nesirūpinama tinkama ano laikotarpio architektūros paminklų apsauga. Beveik visi jau ir šiaip negausūs gotinės architektūros paminklai Lietuvoje per paskutinius dvidešimt metų yra daugiau ar mažiau apgadinti nevykusių remontų arba tiesiog nugriauti. Pavyzdžiui, nepaisant bejėgių buvusios archeologijos komisijos protestų (nesant paminklų apsaugos įstatymo bei jokių teisėtų sankcijų ir priemonių šioje srityje, šiai komisijai ir beliko tik prašymų ir „protestų" kelias), gotiškos Skarulių ir Zapyškio bažnyčios nevykusiais savininkų „taisymais" buvo gadinamos ir toliau. Skarulių bažnyčia vietoj čerpių buvo apdengta skardos stogu, visais atžvilgiais nesiderinančiu su senoviniu architektūros charakteriu (ir tai daroma, esant aukštam, matomam gotiškam stogui, kuris suteikia charakterį visam pastatui!). Zapyškio bažnyčia, kuri ir taip nuolat nukenčia nuo potvynių, gadinama ir žmonių rankų. Neseniai vėl buvo išmesti iš jos senoviški vargonai su judančiomis medinėmis skulptūromis (Dovydas, skambinąs arfa). Dėl nuolatinių Kauno Vytauto bažnyčios perdirbinėjimų ir „dekoravimų", rodos, irgi nelabai kas sielojasi, ir jie atliekami ne architektų-istorikų, o įvairių mėgėjų, statybos inžinierių. Architektūrinės senų pastatų problemos turi būti sprendžiamos ne paviršutiniškai, aklu mirusių formų mėgdžiojimu, o gilinantis į jas ir tiktai asmenų, apsišarvavusių reikalingomis istorinėmis žiniomis ir pažįstančių praeities

epochas. Šis uždavinys reikalauja gerai pažinti visus tuos būdinguosius bruožų ir formų elementus, kurie vadinami „stiliumi" ir kurie apimami „epochos dvasios" sąvoka. Architektas-istorikas yra tikras savo srities mokslininkas. Reikalingas meninis jausmas ir išlavintas skonis, reikalingas tam tikras estetinės ir bendros kultūros lygis ir — kas svarbiausia — didelis atsidėjimas ir rūpestingumas atkuriant. O jei to nėra, tai geriau laikytis visur Europoje priimto principo: *„Šalin rankas nuo senovės!"* Paskubomis ir bet kaip tokie uždaviniai nesprendžiami.

Tą patį reikia pasakyti ir apie Kauno Jurgio gotiškąją Vytauto laikų bažnyčią, pastatytą XV a. pradžioje. Jos išorė smarkiai nukentėjo nuo „remontų" ir „taisymų", jau visai nekalbant apie aplinkos žalojimą.

Provincijoje daugelyje Vytauto laikotarpio bažnyčių ir koplyčių išlaužyti skliautai, nukalti rafinuoti architektūriniai pagražinimai ir pan. Tą patį keletą kartų norėta daryti ir Kauno Vytauto bažnyčioje, nes kažkokiems „dekoratoriams" ir „menininkams" kliudė senovės architektūros liekanos.

[3] Tai nereiškia, kad muziejai mums nereikalingi. Savaime suprantama, kad jie yra taip pat reikalingi, kaip mokyklos ir bibliotekos. Jie turi kelti kultūros lygį visuomenėje ir supažindinti plačiuosius sluoksnius su praeities epochomis. Be to, muziejai yra svarbus studijų šaltinis mokslininkams ir menininkams.

[4] Deja, į tai mažai kreipiama dėmesio net tokiame mieste, kaip Kaunas,— apie provinciją ką ir bekalbėti. Pavyzdys — nuolatinis Rotušės aikštės gadinimas (bažnytinis „muziejus", vyskupo rūmai).

H. KAIRIŪKŠTYTĖS-JACINIENĖS STUDIJOS APIE PAŽAISLĮ RECENZIJA

Recenzija buvo atspausdinta dienraštyje „Lietuvos aidas" (1931. I. 8, Nr. 5.)

[1] *H. Kairiūkštytė-Jacinienė*, Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen.—„Židinys", 1930, Nr. 8—11; atspaudas: Kaunas, 1930, 172 p.+78 il.

[2] Studijos santrauka „Pažaislio vienuolynas ir jo meninės vertybės" lietuvių kalba buvo atspausdinta „Židinyje" (1930, Nr. 1—3). Išėjo ji ir atskiru atspaudu (Kaunas, 1930). 1960 metais H. Kairiūkštytė-Jacinienė drauge su J. Baršausku išleido knygą „Pažaislis" (serijoje „Lietuvos TSR architektūros paminklai").

M. VOROBJOVO MONOGRAFIJOS APIE M. K. ČIURLIONĮ RECENZIJA

Recenzija buvo atspausdinta žurnale „Naujoji Romuva" (1938, Nr. 49, p. 950—951).

[1] *Nikolaj Worobiow*, M. K. Čiurlionis, der litauische Maler und Musiker, Kaunas und Leipzig, 1938, 96 p.+48 il.

[2] Vorobjovas teisingai nurodo, kad dekoratyvinis Čiurlionio stilius kiek artimas Tolimųjų Rytų tapybai ir grafikai.

PROF. V. SEZEMANAS IR JO „ESTETIKA"

Profesoriaus Vosyliaus Sezemano vardas mūsų krašte žinomas gana plačiai ir žinomas daugiausia dėl jo ilgametės pedagoginės veiklos. Brandžiausi ir kūrybingiausi V. Sezemano gyvenimo metai praėjo Kauno ir Vilniaus universitetuose, kur jis beveik keturis dešimtmečius dėstė įvairias filosofines disciplinas. Bet V. Sezemanas kaip dangus nuo žemės tolimas nuo tų pedagogų eruditų, kurie vien konservuoja ir perteikia svetimas mintis. Jis visų pirma mokslininkas, gilus ir subtilus, ir tai žino visi tie, kas yra klausę jo paskaitų.

Tačiau ratas žmonių, nuodugniau susipažinusių su V. Sezemano moksliniais darbais, yra gana siauras. Ir tai suprantama: tie darbai parašyti įvairiomis kalbomis ir išmėtyti po įvairius leidinius. Beje, ir pats autorius mažai rūpindavosi savo mokslinių darbų skelbimu; jam, atrodo, daugiau pasitenkinimo teikė pats mokslinės kūrybos procesas, negu jo rezultatai. Ne veltui sakoma, kad knygų likimas panašus į jų autorių likimą: ramus ir savyje susikaupęs mokslininkas V. Sezemanas dažnai buvo blaškomas įvairių išorinių gyvenimo aplinkybių.

Suomis pagal savo kilmę, V. Sezemanas iš pat mažų dienų gyvena Rusijoje. Čia prabėga jo vaikystė ir mokslo metai. Peterburgo universitete V. Sezemanas varo filosofijos ir klasikinės filologijos studijas, o baigęs jas yra siunčiamas į užsienį rengtis profesūrai. Grįžęs į Peterburgą, jis greitai tampa filosofijos magistru ir atsideda moksliniam ir pedagoginiam darbui. Iki Didžiosios Spalio socialistinės revoliucijos ir kurį laiką po jos V. Sezemanas dėsto filosofines disciplinas įvairiose Rusijos aukštosiose mokyklose.

Tuoj po Kauno universiteto įsteigimo V. Sezemanas pasiūlo jam savo paslaugas ir 1923 m. šio universiteto Humanitarinių mokslų fakultetas išrenka jį filosofijos katedros profesoriumi. Kauno, o vėliau Vilniaus universitetuose jis dirba, neskaitant kai kurių pertraukų, iki pat mirties (1963 m.). Dirbdamas buržuazinėje Lietuvoje, V. Sezemanas gyvai domėjosi Tarybų Sąjungos moksliniu ir kultūriniu gyvenimu, su kuriuo jį nuo pat vaikystės siejo glaudūs ryšiai; 1930—1939 metų laikotarpiu jis net šešis kartus lankėsi Tarybų Sąjungoje, susipažino su moksliniu ir pedagoginiu darbu Maskvos ir Leningrado aukštosiose mokyklose.

V. Sezemanas buvo vienas iš labiausiai apsišvietusių savo meto žmonių. Jau Peterburgo universitete jis gavo ne tiktai gilų filosofinį, bet ir puikų bendrą

humanitarinį išsilavinimą. Geras klasikinių kalbų žinovas, jis iš originalų studijuoja antikinę filosofiją, skaito jos kursą įvairiuose universitetuose, verčia ir komentuoja antikinės filosofijos veikalus. Geras klasikinių kalbų mokėjimas ir gilios antikinės filosofijos studijos, tur būt, ir nukreipė jį į fundamentalų įvairių pažinimo sričių problematikos nagrinėjimą. Jo mokslinių interesų ratas apima ir grynai filosofines problemas, ir joms giminingas sritis: jis dėsto estetiką, etiką, logiką, psichologiją, pedagogiką, jau nekalbant apie įvairius specialiuosius kursus. Ir visose srityse jo žinios ne fragmentiškos, ne atsitiktinai iš kelintų rankų pasemtų minčių sankaupa. Mąstymo nuodugnumas ir nuoseklumas yra neatskiriamas V. Sezemano, kaip kūrybinės asmenybės, bruožas.

V. Sezemanas — tikras kūrėjas, jo stichija — savarankiškas mokslinis tyrimas. Ir tokiam darbui V. Sezemanas turi talentą. Kiekvienas jo straipsnis pasižymi griežtu problemos formulavimu, kiekvienas turi originalią ir nuosekliai plėtojamą mintį. Tur būt, nedaug kas gali su juo lygintis sugebėjimu išnarstyti nagrinėjamąją problemą į jos sudėtines dalis ir vėl natūraliai grįžti prie jos savo tyrimo išvadose. Tačiau jo darbai įdomūs ne vien tyrimo metodikos atžvilgiu. V. Sezemano straipsniai gnoseologijos ir kultūros istorijos klausimais yra aukšto mokslinio lygio. Žymūs filosofai atsiliepia apie jį kaip apie vieną iš pačių talentingiausių ir solidžiausių savo srities mokslininkų.

Vaisingiausi V. Sezemano mokslinės ir pedagoginės veiklos metai praėjo Lietuvoje. Darbas Lietuvos universitetuose, matyt, atitiko ramų mokslininko būdą, palaipsniui jis vis labiau suaugo su visu kultūriniu mūsų krašto gyvenimu. Dideli ir neabejotini jo nuopelnai Lietuvos švietimui ir kultūrai. Metai iš metų jis skaitė pagrindinius filosofijos kursus Kauno universitete. Jo mokslinių interesų platumas stebėtinas: jis dėstė įvairių laikotarpių filosofijos istoriją bei atskirus filosofijos skyrius (filosofijos įvadą, gnoseologiją, kosmologiją), kasmet skaitė vis naujus specialius filosofijos kursus; prie to dar reikia pridėti estetiką, logiką, atskirus psichologijos skyrius. Po Didžiojo Tėvynės karo V. Sezemanas Vilniaus universitete daugiausia dėstė logikos kursą. Kaip šio dalyko specialistas jis skaitė paskaitas įvairiose Tarybų Lietuvos aukštosiose mokyklose, be to, šiam darbui dažnai buvo kviečiamas į Maskvą.

Jau Kauno universitete, dirbdamas kaip svetimšalis, V. Sezemanas ne tiktai seka kultūrinį Lietuvos gyvenimą, bet ir stengiasi prie jo pritapti. Išmokęs lietuvių kalbą, jis laikas nuo laiko skelbia spaudoje savo straipsnius įvairiais kultūros, švietimo ir auklėjimo klausimais. V. Sezemanas — geras lietuvių nacionalinio meno žinovas. Ypač aukštai jis vertina originalią ir savitą M. K. Čiurlionio tapybą, dažnai remiasi ja savo estetiniuose tyrinėjimuose. Jis sielojasi dėl tos pasigailėtinos padėties, kurioje buvo atsidūrę daugelis žymių lietuvių architektūros paminklų dėl buržuazinės vyriausybės abejingumo kultūros reikalams, ir laiko savo pareiga atkreipti į tai visuomenės dėmesį. V. Sezemanas stengiasi talkininkauti besimokančiai lietuvių jaunuomenei: rašo vadovėlius, verčia antikinės filosofijos klasikų veikalus. 1929 m. iš spaudos išėjo jo logikos vadovėlis, o tarybinės santvarkos metais išleistas Aristotelio „Apie sielą" vertimas su plačia įžanga ir komentarais. Liesdamas savo mokslinės veiklos motyvus, lo-

gikos vadovėlio pratarmėje jis rašė: „Šiaip ar taip, rusi mano sieloje žarijukė vilties, kad bus šiuo logikos kursu šiek tiek lietuvių tautai, su neapsakomu nuoširdumu mokslo šviesos trokštančiai ir jos versmių ieškančiai, patarnauta".

Prof. V. Sezemaną laiko savo mokytoju daugelis tų, kurie jau studijų metais atrado savyje pašaukimą moksliniam darbui. V. Sezemanas buvo mokslinio darbo griežtumo ir metodiškumo, kritiško galvojimo ir sugebėjimo blaiviai vertinti pasiektus rezultatus gyvas įsikūnijimas. Nors jis paprastai visa galva būdavo aukštesnis už savo klausytojus ir mokinius, ši aplinkybė niekad nekrisdavo į akis. Jis buvo kuklus ir paprastas, jo erudicija neslėgė, ji išvis neturėjo išorinių atributų. Mokslinėje polemikoje jis tarytum sverdavo kiekvieno argumento jėgą, neprikergdamas prie jos jokių pašalinių motyvų. Nuo visos jo išvaizdos ir elgsenos dvelkė antikos išminčiaus ramybe, nuostabia savitvarda, dideliu taktu.



„Estetika", kuri čia spausdinama pirmą kartą, yra stambiausias prof. V. Sezemano mokslinis veikalas. Kaip rašo pats autorius, ši knyga išaugo iš Kauno ir Vilniaus universitetuose jo skaityto estetikos kurso. Sunku dabar būtų tiksliai ištirti visą šios knygos parašymo ir apdorojimo istoriją. Tačiau neabejotina, kad tai ilgamečio ir kruopštaus darbo vaisius. Keliamų problemų apimtis ir jų svarstymo gilumas, sprendimų originalumas ir medžiagos gausumas — visa tai stato šią knygą greta rimčiausių estetikos mokslo veikalų. Ši knyga — svarus indėlis į tarybinį estetikos mokslą.

Bene didžiausias šio veikalo privalumas — jo fundamentalumas. Nedaug mes žinome tyrinėjimų iš estetikos, kuriuose filosofinis požiūris į tiriamąjį objektą organiškai derintųsi su plačiomis ir detaliomis meno specialisto žiniomis. Estetika kaip tik yra toks mokslas, kuriam itin pražūtingas bet kuris kraštutinumas: tiek gryna empirika bei faktologija, tiek abstrakčios, nuo meno istorijos atitrūkusios schemos. Be to, patys estetikos faktai negali būti konstatuojami įprastu būdu. o reikalauja ypatingo sugebėjimo — jautrumo grožiui. Todėl estetikos problemų specifika kelia jų tyrinėtojui ypatingus reikalavimus: tas tyrinėtojas turi būti ne tiktai geras meno istorijos žinovas bei jautrus grožio vertintojas, bet ir filosofinį pasirengimą turintis, abstrakčiai mąstyti įgudęs žmogus. V. Sezemanas labai aiškiai suvokia šitą estetinės meno analizės keblumą. Mokslininko, nagrinėjančio estetikos problemas, uždavinį jis lygina su vertėjo uždaviniu: „Taip pat kaip ir vertėjas, jis turi vienodai mokėti abi kalbas, vadinasi, jame turi derintis jautrumas grožiui su teoriniu įžvalgumu bei refleksijos aiškumu. Toks dviejų skirtingų, ir net priešingų, gabumų sutapimas pasitaiko gana retai; dažniausiai vienas jų, turėdamas persvarą, nustelbia antrą, ir ši aplinkybė nemažai apsunkina estetinių problemų gvildenimą, trukdydama estetikos pažangą. Filosofas. kuris pripratęs skrajoti abstrakčių minčių srityje, visuomet linkęs estetinių reiškinių aiškinimui taikyti schemas ir sąvokas, priklausančias grynai teoriniam mąstymui ir jam artimoms sritims, ir todėl rizikuoja nepastebėti kaip tik skiriamųjų grožio ypatybių. O menininkas, nepatyręs filosofinės refleksijos pavojų

ir suvedžiojimų, lengvai pasiduoda grynai subjektyviai interpretacijai arba apsistoja ties tais paviršutiniais estetinio įspūdžio (objekto) požymiais, kurie stebėtojui visų pirma krinta į akis" (p. 17). Paskaitęs šią knygą, kiekvienas įsitikins, kad jos autoriui puikiai pavyko išvengti abiejų kraštutinumų: filosofinė meno prigimties, jo istorinės raidos ir santykio su kitomis kultūros sritimis analizė knygoje organiškai derinasi su gausia meno istorijos medžiaga ir subtiliu meno reiškinių vertinimu.

Nereikia pamiršti, kad estetika buvo tiktai viena iš V. Sezemano mokslinio darbo sričių, kad jis yra daug (jei ne daugiausia) dėmesio skyręs bendrosioms filosofijos problemoms. Tai negalėjo neatsiliepti ir jo estetiniams tyrinėjimams. Specialius estetikos klausimus V. Sezemanas visada siekia pakelti į filosofinę plotmę. Pačią estetiką jis laiko filosofiniu mokslu, kuris konkrečius meno kūrybos uždavinius gali nagrinėti tiktai remdamasis bendra meno prigimties analize. Žodžiu, „Estetika" yra veikalas, parašytas filosofo specialisto, ir joje atsispindi bendra filosofinė autoriaus orientacija. Sudėtinga V. Sezemano filosofinių pažiūrų evoliucija yra savarankiško tyrimo uždavinys. Šiuo atveju bendra filosofinė autoriaus koncepcija domina mus tik tiek, kiek ji atsiliepė jo estetikos teorijai.

Rengdamasis profesūrai Marburge ir Berlyne, V. Sezemanas savaime įsitraukė į tą filosofinę problematiką, kuri buvo būdinga čia vyravusiam neokantizmui. Tačiau V. Sezemanas net savo jaunystės metais nebuvo neokantizmo filosofijos epigonas. Jis yra vienas iš nedaugelio, kurie ne tiktai atidžiai seka visas šios filosofijos vystymosi peripetijas, bet ir blaiviai vertina visus jos pasiekimus. Jis turi visai savarankišką filosofinio mąstymo logiką ir palaipsniui prieina išvadų, kurios jau netelpa neokantizmo filosofijoje.

Čia aptariamame veikale V. Sezemanas jau tvirtai stovi filosofinio materializmo pozicijose. Jis akcentuoja objektyvų būties realumą ir jos pirmumą sąmonės atžvilgiu ir laiko tokį būties ir sąmonės santykio supratimą visokio mokslinio tyrimo metodologiniu pagrindu. „...Objektyvusis tikrovės planas,— rašo jis,— turi pirmenybę prieš kitus tikrovės planus, <...> jam vienam priklauso realumo svoris tiksliąja prasme ir <...> subjektyvūs tikrovės planai (sukurti mąstymo, vaizduotės) vertinami tik pagal tai, ką jie reiškia ir duoda realiajam gyvenimo planui" (p. 122). Mąstymas negali būti atplėšiamas nuo realybės ir priešpastatomas jai jau vien dėl to, kad pats žmogus tėra tos realybės dalis, kad joje yra įsišaknijusi visa žmogaus asmenybė. Šiuo požiūriu V. Sezemanas griežtai nutraukia ryšius su idealistine E. Kanto ir jo pasekėjų filosofijos linija. Tačiau tai nereiškia, kad jis tuo pačiu grįžta prie mūsų laikams jau nevaisingo ir bejėgio XVII—XVIII a. materializmo požiūrio. Jis yra praėjęs klasikinės vokiečių filosofijos mokyklą ir įsisavinęs jos pasiekimus. V. Sezemanas nesitenkina iškeldamas realybės primatą sąmonės atžvilgiu. Labiausiai jį domina gnoseologinė problema: kaip subjektas pažįsta objektą? Spręsdamas šitą problemą, V. Sezemanas materialistiškai interpretuoja E. Kanto apriorizmą. Racionalus apriorizmo mįslės paaiškinimas, V. Sezemano požiūriu, yra patyrimas, kuris kyla iš žmogaus gyvenimo ryšio su aplinka ir kuris sąlygoja visą tikrovės pažinimą. Logi-

nė mąstymo struktūra nėra pažinimo pagrindas, nes ji pati yra įsišaknijusi būtyje ir iš jos kilusi: „...pažinimas gali naudotis logine mąstymo sąranga vien tiek, kiek ji yra įsikerojusi pačioje būtyje" (p. 239). Tai yra aiškiai išreikšta kantizmo kritika, V. Lenino žodžiais tariant, „iš kairės", t. y. iš materializmo pozicijų. Beje, V. Sezemanui nepriimtini ir pozityvizmo filosofijos pagrindai. Jie nepriimtini visų pirma dėl šios filosofinės srovės empirizmo. Ir „Estetikoje" mes randame daugelį vietų, kurios, nors ir netiesiogiai, nukreiptos prieš pagrindinius pozityvizmo filosofijos principus. Savo bendra filosofine orientacija V. Sezemanas yra labai artimas dialektinio materializmo koncepcijai.

V. Sezemano filosofinio požiūrio ribotumas iškyla aikštėn, kai jis liečia socialinius reiškinius. Negalima sakyti, kad jis visiškai nebuvo susipažinęs su socialine K. Markso teorija. Tačiau šią teoriją jis traktavo siaurai ir supaprastintai. Toks siauras požiūris, matyt, buvo sąlygotas ir bendros V. Sezemano mokslinių interesų linkmės: bendrosios sociologijos problemos niekada nebuvo jo tiesioginių nagrinėjimų objektas; su jomis jis susidurdavo tiktai gvildendamas įvairius kultūros raidos aspektus. Tačiau reikia pripažinti, kad kritiškoji marksizmo socialinės teorijos plotmė V. Sezemanui buvo gana artima. Jis dažnai prieina išvados, kad kapitalizmas, kaip santvarka, pačia savo esme yra priešiška žmogui, tikrajai kultūrai, kad jis žlugdo pagrindines jos vertybes. „...Darbas čionai, — rašo V. Sezemanas apie kapitalizmą, — pasidaro *prekė*, kuri perkama ir parduodama tuo pačiu būdu, kaip ir bet kokia medžiaginė prekė, neatsižvelgiant į tai, ką šitas darbas reiškia ir duoda pačiam darbuotojui. Ir todėl kiekviena profesija visų pirma vertinama pagal tai, kaip ji apmokama ir kiek ji gali aprūpinti žmogaus būvį. Pati ekonominė padėtis pasidaro svarbiausiu žmogaus veiklos *tikslu*. Visa dvasinė kultūra pripažįstama ir branginama tik tiek, kiek ji šiaip ar taip tarnauja medžiaginei kultūrai (technikai). Visos kultūrinės vertybės (mokslas, menas ir kt.) sulyginamos su medžiaginėmis <...> ir matuojamos pinigais. <...> Žodžiu, kapitalizmui viešpataujant, beveik visa dvasinė kultūra patenka medžiaginės kultūros ir *ekonomikos vergijon*. [Kapitalizmas — tai] socialinė santvarka, kuri leidžia vieniems išnaudoti kitus ir kuri paverčia visą žmogaus darbą (o tuo pačiu ir jo egzistavimą) paprasta ekonomine vertybe, apmainoma už tam tikrą medžiaginių gėrybių kiekį" („Akademikas", 1936, Nr. 7—8, p. 160).

Tačiau tokia kapitalizmo kritika dažniausiai yra švietėjiško pobūdžio. V. Sezemanas neturi aiškios istorinės perspektyvos. Tai išryškėja tada, kai jis nagrinėja dvasinės kultūros raidą ir jos tendencijas buržuazinėje visuomenėje. Jis pagrįstai akcentuoja tą pavojų, kurį kelia dvasinei kultūrai prievartinis darbo pasidalijimo pobūdis, vis gilėjanti gamybinės veiklos specializacija. Vienok V. Sezemanui neaiškios šių procesų socialinės šaknys, ir todėl dvasinės kultūros smukimo reiškiniai buržuazinėje visuomenėje dažnai jo siejami su technikos ir apskritai civilizacijos vystymusi. Toks ribotas socialinis požiūris, kaip mes vėliau pamatysime, turėjo įtakos ir V. Sezemano estetikos teorijai.



„Estetika" — daugiaplanis veikalas. Aišku, ne visi jo planai ir aspektai yra vienodos reikšmės ir svarbos, ne visi jie vienodai giliai ir nagrinėjami. Kiekvieno mokslinio tyrimo konkreti problematika ir struktūra yra apsprendžiama ne tik tiriamojo objekto, bet ir autoriaus individualybės.

V. Sezemano „Estetika" turi savo pagrindinę problemą, savo pagrindinę mintį. Tai — estetinių reiškinių specifika, jų savitumas. Šita problema vienu ar kitu aspektu gvildenama visuose knygos skyriuose. Visos kitos problemos liečiamos tik tiek, kiek jos padeda išryškinti estetinių reiškinių specifiką. Autorius kelia sau uždavinį ne iš šalies aprašyti ypatingą grožio pasaulį, o suvokti jį iš vidaus ir iš jo specifikos išvesti jo pažinimo sąlygas. Toks reikalavimas, žinoma, yra visiškai teisėtas: mokslinis tyrimas savo rutuliojimesi neturi prarasti savo objekto. Savo analizėje, formuluodamas vieną ar kitą problemą, autorius visų pirma stengiasi užčiuopti estetinį tos problemos aspektą.

Estetikos objektu autorius laiko grožio sritį, grožio plačiąja prasme, t. y. visa tai, kas turi estetinę vertę. Estetika — tai grožio teorija. Kitais žodžiais tariant, estetika tiria estetines vertybes, kurios pasirodo tiek žmogaus sukurtame grožio pasaulyje (mene), tiek gamtoje. Tačiau grožis — tai ypatinga vertybių sritis, kuri negali būti tiesiogiai išvedama iš jokios kitos žmogaus kultūrinio gyvenimo srities. Grožis teprieinamas tik ypatingam suvokimo ir vertinimo aktui. Tiek pats grožis, tiek jo suvokimas yra autonomiškas.

Jau pats estetinių reiškinių pavertimas mokslinio tyrimo objektu yra išėjimas už grožio srities ribų, o tuo pačiu ir grožio autonomijos pažeidimas. Grožio suvokimas — tai savitas, nepakartojamas pergyvenimas, jis priklauso mūsų vidaus pasauliui ir sąvokomis yra neišreiškiamas. Tačiau mokslas savo objektą gali įsisavinti tik sąvokomis, t. y. abstrahuodamasis nuo jutiminio tikrovės objektų turinio. Kyla klausimas, ar iš viso yra galimas teorinis estetinių reiškinių aiškinimas. Tai yra principinės svarbos klausimas, nes nuo jo išsprendimo priklauso, ar galimas yra pats estetikos mokslas.

Kaip autorius sprendžia šitą problemą? Jis visų pirma konstatuoja, kad visas estetinis patyrimas tiesiogiai prieinamas tik grožį pergyvenančiam subjektui, o kitiems tegali būti perduodamas tiktai netiesioginiu būdu. Suvokti kitų žmonių estetinius pergyvenimus galime tik palygindami juos su savo estetiniais pergyvenimais. Tačiau jeigu taip, tai grožio suvokimas priešinasi mokslinei refleksijai, kuri pačia savo esme (kaip tarpinis proto aktas) skaldo ir ardo betarpišką grožio įspūdį. Todėl, daro išvadą autorius, estetikos teorija galima tik tiek, kiek ji kiekviename savo žingsnyje remiasi tiesioginiu estetiniu suvokimu. Vadinasi, ji negali sekti gamtos mokslų pėdomis ir tyrinėti savo objektą tokiu pat būdu — vien kaip materialius tikrovės reiškinius. Gamtos mokslų metodai, taikomi estetiniams reiškiniams tirti, neleidžia užfiksuoti tai, kas šiuose reiškiniuose yra svarbiausia — grožio įspūdžio. Todėl estetika turi atsisakyti ėjusi gamtos mokslų nubrėžtu keliu: ji turi remtis savais, tiriamojo objekto prigimtį atitinkančiais metodais. Tokį metodų skirtumą apsprendžia visų pirma tai, kad este-

tika priklauso ne gamtos mokslų, o vertybių mokslų sričiai. Mes čia nesiimsime nagrinėti, kiek pagrįstas toks gamtos mokslų ir vertybių mokslų išskyrimas. Pasitenkinsime nurodę, kad tokio išskyrimo prielaida yra tam tikra, istoriškai apibrėžta gamtos mokslų būklė, susijusi su mechanistiniu pasaulėvaizdžiu. To laikotarpio gamtos mokslų metodai iš tikrųjų buvo visiškai nesuderinami su moksliniu estetinių, kaip ir apskritai socialinių, reiškinių tyrimu.

Taigi, V. Sezemano požiūriu, estetikos mokslo metodai turi remtis ypatinga tiriamojo objekto prigimtimi. Betarpiškas grožio suvokimas yra tas medžiaginis estetikos pamatas, ant kurio gali išaugti teorinė refleksija. Ir jeigu estetika neignoruoja savo empirinio pamato, jeigu ji remiasi tikru estetiniu patyrimu,— jai visai nebaisūs iš teorinės refleksijos kylą pavojai. Dar daugiau: tokiu atveju teorinė refleksija pasidaro būtina tikrai gilaus estetinio suvokimo sąlyga. Estetinis suvokimas yra kartu ir sintetinis, ir analitinis aktas, todėl teorinė refleksija, padėdama susekti organinę meninės kompozicijos sąrangą, suvokti kūrinį kaip įvairybių vienybę, tuo pačiu gilina bei tikslina estetinį įspūdį. Tiesa, teorinis meno kūrinio analizavimas, kol jis vyksta, išardo subjektyvų grožio pergyvenimą, bet jis kartu yra tolesnio, tikrai gilaus estetinio suvokimo prielaida. Teorinė refleksija pražūtinga tampa tik tuomet, kai ji atitrūksta nuo estetinio patyrimo ir ima tiesiogiai išvedinėti grožio vertinimo principus iš šalia grožio esančių sričių.

Jeigu grožio patyrimas tegali remtis betarpišku suvokimu, tai iš to plaukia dar vienas keblumas, su kuriuo susiduria moksliškai pagrįsta estetika. Estetinės vertybės priklauso nuo grožį patiriančio subjekto, o pastarasis yra skirtingas kiekvienu konkrečiu atveju. Grožį vertinantis subjektas, iš vienos pusės, yra sąlygotas bendrų savo epochos bruožų, o iš kitos — jis yra savitas, individualus. Ar turi tuomet estetika objektyvius grožio vertinimo kriterijus? Ar negresia estetikos mokslui subjektyvizmo ir reliatyvizmo pavojus? Autoriaus supratimu, estetika gali išvengti tokio pavojaus todėl, kad estetinis pergyvenimas turi ir antrąją, objektyviąją savo pusę. Grožio įspūdis ne pats gimsta mūsų viduje,— jį sukelia tam tikras objektas (meno kūrinys ar gamtos reiškinys). Vadinasi, estetinis suvokimas turi dvi savo puses — objektyviąją ir subjektyviąją. Estetika ir turi tiksliai apibrėžti šių pusių tarpusavio santykį.

Grožis nesutampa su pačiu suvokiamu išoriniu objektu, jis yra tiktai tam tikras to objekto suvokimo aspektas. Vadinasi, net tuo atveju, kai grožis laikomas tikrovės objektų savybe, vis vien tenka aiškinti jo suvokimo specifiką, t. y. ieškoti grožio pagrindo ir suvokiančiame subjekte. Kiekvienas estetinis objektas gali būti suvokiamas ir neestetiškai, objektyvios grožio potencijos gali būti suvokimo akto ir nerealizuotos. Aiškindamas estetinio suvokimo specifiką, autorius susiduria su dideliais teorinio pobūdžio sunkumais.

Estetinio suvokimo esmei apibūdinti V. Sezemanas operuoja gnoseologijos ir psichologijos duomenimis. Šios sritys jam gerai žinomos, čia jis remiasi savo mokslinių tyrimų rezultatais, ir todėl išvados šiais klausimais gilios ir įdomios.

Estetinio suvokimo analizę V. Sezemanas pradeda nuo paprasto jutiminio suvokimo analizės. Ir čia svarbiausioji jo išvada visiškai atitinka šiuolaikinį mokslo lygį: jutiminis suvokimas nesutampa su tiesioginiais pojūčių duomenimis, jis negali būti suvedamas į pojūčių kombinacijas. Pažinimas eina kaip tik priešinga linkme: pradedama nuo gana sudėtingų suvokimų, o atskiri jo elementai (pojūčiai) įsisąmoninami tiktai analizuojant pirminį įspūdį. Tie elementai apibrėžtą reikšmę įgyja tiktai suvokime kaip visumoje. Kokie momentai nulemia šį suvokimą kaip visumą? Visų pirma tai patyrimas. Suvokimo aktas remiasi ne tik iš pojūčių gaunamais duomenimis, bet ir ankstesniu subjekto patyrimu. Patyrimas duoda suvokimui jutiminių duomenų vienijimo schemą ir pats papildo jį tais duomenimis, kurių ta schema reikalauja ir kurių neduoda pojūčiai konkrečiu atveju. Toks autoriaus jutiminio suvokimo traktavimas įveikia iš jutiminio suvokimo empiristinio aiškinimo kylančią aklavietę ir racionaliai sprendžia E. Kanto apriorizmo problemą.

Taigi autorius prieina išvados, kad jutiminis suvokimas nesutampa su betarpiškais pojūčių duomenimis: iš vienos pusės, jutiminiame suvokime glūdi daugiau duomenų, negu jų duoda tiesioginis kontaktas su objektu, o iš antros — ir mažiau. Reikalas tas, kad jutiminis suvokimas yra tam tikras pojūčių atrinkimo aktas pagal patyrimo duodamą schemą. Tie jutimo duomenys, kurie nereikalingi konkrečiai patyrimo schemai (struktūrai) atkurti, visai nepatenka į sąmonės lauką. Vadinasi, daro išvadą autorius, suvokimo akte glūdi tam tikra sąmonės intencija, kuri nukreipta į suvokiamo objekto struktūrą. Šitai sąmonės intencijai pažymėti V. Sezemanas naudoja sąmonės nusistatymo terminą. Kadangi jutimų duomenys ir subjekto patyrimas yra būdingi visokiam suvokimui, tai estetinio suvokimo prigimtis tegali pasireikšti tiktai ypatingu sąmonės nusistatymu.

Dabar belieka apibrėžti, koks sąmonės nusistatymas yra estetinis nusistatymas. Bet kaip tik šis uždavinys pasirodo esąs sunkiausias.

Sąmonės nusistatymo problemos realumui pagrįsti V. Sezemanas panaudoja įvairius psichologinio pobūdžio stebėjimus. Ryškiausiai sąmonės nusistatymas iškyla tada, kai jis yra sąmoningas, t. y. kai mes sąmoningai orientuojame savo dėmesį tam tikra linkme. Jeigu, pavyzdžiui, mes skaitome tam tikrą tekstą kaip stilistai, tai paprastai nesuvokiame bendro jo turinio, ir atvirkščiai. Tačiau sąmonės nusistatymas gali būti ne tiktai individualus, bet ir grupinis; tuo atveju jis paprastai nepastebimas, nes yra tapęs įpročiu. Toks yra, pavyzdžiui, profesinis sąmonės nusistatymas, kuris pasireiškia tuo, kad skirtingų profesijų žmonės skirtingai suvokia vienus ir tuos pačius objektus. Ir pagaliau sąmonės nusistatymas gali būti, kaip sako autorius, gimininis, bendras visiems žmonėms arba bent tam tikro istorinio kultūros lygio žmonėms.

Koks gi yra tas „gimininis" sąmonės nusistatymas? Jo turinį autorius aiškina organizmo ir aplinkos santykiu. Iš pradžių jutiminis suvokimas atlieka grynai biologinę funkciją: jis leidžia organizmui orientuotis aplinkiniame pasaulyje, nustatyti savo veikimo būdą — tai ženklas, įgalinąs organizmą atsiliepti į aplinkos poveikį biologiškai tikslinga reakcija. „Kai dėl įspūdžių ženklų reikš-

mės, — rašo autorius, — tai ji priklauso nuo organizmo sąveikos su aplinka ir apsprendžiama pagrindinių jo gyvybės faktorių: mitimo, lyties ir jo priešų. Todėl visi organizmą veikią dirginimai nėra neutralūs jo atžvilgiu, bet arba jį patraukia, arba atstumia, atrodo jam arba malonūs, arba nemalonūs ir sukelia jam arba pasitenkinimą, smagumo jausmą, arba, priešingai, nepasitenkinimą, baimę, skausmą ir t. t." (p. 60).

Tačiau vargu ar įmanoma sąmonės nusistatymą paaiškinti organizmo ir aplinkos santykiu. Kol organizmas suprantamas kaip atskiras, kaip „gimininis",— jis suprantamas kaip biologinis. Tiesa, autorius nurodo, kad aukštesniuosiuose gyvūnuose jutiminis įspūdis atsiskiria nuo motorinių reakcijų, įgyja savarankiškumą, darosi sąmoningas, virsta išoriniu objekto vaizdu. Tačiau tai yra arba fiziologinis-psichologinis jutiminio suvokimo aprašymas, arba, kai remiamasi sąmone, pereinama į tautologiją. Gyvūnų „sąmonės nusistatymas" yra grynai „gimininis"; jis apspręstas organizmo prisitaikymo prie aplinkos poreikių, vadinasi, jis nėra ir negali būti paties gyvūno laisvai reguliuojamas. Tačiau apie sąmonės nusistatymą tikrąja žodžio prasme galima kalbėti tik tada, kai atsiranda sugebėjimas laisvai orientuoti sąmonės veiklą išorinės aplinkos atžvilgiu, t. y. laisvai pasirinkti tikrovės objektų aspektą. Tiesa, ir organizmo reagavimo į aplinką būdas ištisai nepriklauso vien nuo aplinkos ypatybių: jis taip pat yra sąlygotas organizmo būklės, jo poreikių. Aplinkos ir organizmo santykis visuomet yra konkretus santykis. Bet tai visiškai nereiškia, kad gyvūnas sąmoningai, laisvai apsprendžia savo veikimo kryptį.

Žodžiu, šiaip ar taip, tenka pripažinti, kad sąmonės nusistatymas — tai išimtinai žmogaus sugebėjimas ir kad šio sugebėjimo prigimties visiškai neįmanoma atskleisti, traktuojant žmogų vien kaip gamtinę būtybę. Tačiau autorius tarp žmogaus ir aukštesniųjų gyvūnų mato tiktai kiekybinį skirtumą. Specifinių žmogaus sugebėjimų nagrinėjimas „Estetikoje" nesiremia kokybiškai nauja metodologija. Todėl autorius knygoje dažnai kalba apie aukštesniuosius gyvūnus apskritai, žmogų išskirdamas tik kaip aukščiausiąjį jų išsivystymo laipsnį. Tiesa, retkarčiais jis užsimena apie visuomeninę būtį, apie visos visuomenės poreikius, tačiau šios atsitiktinės pastabos nė kiek nekeičia jo argumentacijos bendros linkmės.

Užbaigęs estetinio tikrovės suvokimo analizę, V. Sezemanas labai įsakmiai pabrėžia grynai žmogiškąjį grožio suvokimo pobūdį. Grožis prieinamas tik žmogui: nei augalams, nei gyvuliams jis neegzistuoja. Žodžiu, grožis yra neatskiriamas nuo žmogaus egzistavimo. „...Tiktai žmoguje pasaulis įsisąmonina savo grožį, savo estetines potencijas. Žmogus ne tik pats kuria grožį, kartu jis atlieka funkciją to organo, kurio dėka pasaulis suvokia savyje glūdinčias estetines vertybes" (p. 125).

Tačiau ši mintis nėra realizuota tyrimo metodologijoje. Iškeldamas grožį kaip vertybę, t. y. kaip objekto ir subjekto santykį, autorius tą santykį supranta kaip atskiro žmogaus santykį su aplinkiniu pasauliu. Ir nors jis pabrėžia konkretų šios sąveikos pobūdį ir išdėsto įvairius jos niuansus, tačiau pati metodologinė pozicija neleidžia jam atskleisti šios sąvokos turinio. Tas turinys

žymiu mastu priklauso nuo subjekto poreikių, o apsiribojant atskiru individu, poreikių turinys tegali būti ieškomas jo organizme. Tokiu būdu žmogaus ir aplinkos santykis pasilieka biologiniu santykiu, ir specifiškai žmogiško sugebėjimo — suvokti grožį — prigimtis lieka neaiški.

Grožio suvokimą V. Sezemanas nagrinėja kaip jutiminį suvokimą, t. y. sugebėjimą, siejantį žmogų su gyvulių pasauliu. Jo požiūriu, estetinis suvokimas nuo paprasto skiriasi tik žmogui būdingu sąmonės nusistatymu. Todėl negali nekilti klausimas: ar pats psichinės veiklos žmogiškumas, pasireiškiantis visų pirma mąstymo sugebėjimu, iš esmės nepakeičia ir jutiminio suvokimo pobūdžio? O jeigu pakeičia, tai kokia linkme?

Aišku, kad žmogaus jutimų problema, jų specifiškai žmogiškojo pobūdžio problema negali būti pilnai paaiškinta, remiantis tais metodologiniais principais, kurių laikosi autorius. Žmogiškųjų jutimų susiformavimas neatskiriamai susijęs su visuomenine žmogaus geneze ir esme. Paaiškinti žmogiškojo suvokimo prigimtį galima remiantis ne gamtiniu, o socialiniu žmogaus organizmu. Savo „Ekonominiuose ir filosofiniuose 1844 metų rankraščiuose" K. Marksas duoda tos problemos sprendimo metmenis: „<...> tik muzika sužadina muzikalinį žmogaus jutimą; nemuzikaliai ausiai net geriausia muzika *neturi* prasmės, ji jam nėra daiktas, nes mano daiktas tegali būti vienos iš mano esmės galių įtvirtinimas, t. y. jis gali egzistuoti man tik taip, kaip egzistuoja sau mano esmės galia kaip subjektyvus sugebėjimas, nes kokio nors daikto prasmė man (jis turi prasmę tik jį atitinkančiam jutimui) siekia tik tiek, kiek siekia *mano* jutimas. Štai kodėl visuomeninio žmogaus *jutimai* yra *kitokie* jutimai, negu nevisuomeninio žmogaus jutimai. Tik dėka daiktiškai išsiplėtusio žmogiškosios būtybės turtingumo vystosi, o iš dalies ir pirmą kartą užgimsta, subjektyvaus *žmogiškojo* jutimiškumo turtingumas: muzikali ausis, formos grožį juntanti akis,— trumpai sakant, tokie *jutimai*, kurie sugeba suteikti žmogui malonumą ir kurie įsitvirtina kaip *žmogaus* esmės galios. Juk ne tik penki išoriniai jutimai, bet ir vadinamieji dvasiniai jutimai, praktiniai jutimai (valia, meilė, ir t. t.) — žodžiu tariant, *žmogiškasis* jutimas, jutimų žmogiškumas,— atsiranda, tik esant *atitinkamam* daiktui, tik *sužmogintos* gamtos dėka. Penkių išorinių jutimo organų *susidarymas* — tai visos lig šiol praslinkusios pasaulio istorijos darbas. Grubiam praktiniam poreikiui pajungtas *jutimas* turi tik *ribotą* prasmę. Išbadėjusiam žmogui neegzistuoja žmogiška maisto forma, teegzistuoja tik abstrakti jo, kaip maisto, būtis: maistas galėtų būti kad ir grubiausios formos, ir negalima pasakyti, kuo šis maisto prarijimas skiriasi nuo to atvejo, kai jį praryja *gyvulys*. Rūpesčių prislėgtas, vargų kamuojamas žmogus nesuvokia net puikiausio reginio; mineralų pirklys temato tik merkantilinę mineralo vertę, o ne jo grožį ir savotišką prigimtį; jis neturi mineraloginio pajautimo. Taigi žmogaus esmė turi būti sudaiktinta — tiek teoriniu, tiek ir praktiniu atžvilgiu,— kad, iš vienos pusės, žmogaus *jutimai pasidarytų žmogiški*, o, iš antros pusės, kad susidarytų *žmogiškas jutimas*, kuris atitiktų visą žmogaus ir gamtos esmės turtingumą". (*K. Marksas* ir *F. Engelsas*, Apie literatūrą; V., 1961, p. 42—43.)

Siekdamas apibrėžti estetinio sąmonės nusistatymo ypatybes, V. Sezemanas nagrinėja visus galimus sąmonės nusistatymus, stengdamasis išskirti iš jų tą, kuris sugauna estetinį objekto aspektą. Autoriaus požiūriu, estetinis objektas pasirodo mums kaip gražus tuo atveju, kai jis suvokiamas kaip ekspresijos kupinas jutiminis reiškinys. Estetinis suvokimas — tai grynai jutiminės objekto išvaizdos atgaminimas. Estetiniuose fenomenuose iškyla tai, kas slypi pirminiuose įspūdžiuose, bet dėl vienos ar kitos priežasties yra prarasta. Koks sąmonės nusistatymas duoda mums kaip tik tokį objekto aspektą?

Nurodoma keletas galimų žmogaus sąmonės nusistatymų: teorinis, praktinis, moralinis, estetinis. Nėra abejonės, kad žmogaus santykio su aplinka įvairių aspektų išskyrimas yra visiškai teisėtas. Žmogus — universali būtybė ir įsisavina pasaulį įvairiu būdu.

V. Sezemanas, išskirdamas įvairius sąmonės nusistatymus, išeities tašku ima atskirą žmogiškąjį individą. Praktinis sąmonės nusistatymas sieja objektą su individo poreikiais ir interesais. Objektas šiuo atveju suvokiamas jo praktinio reikšmingumo subjektui aspektu. Tokie suvokimai — tik ženklai, pagal kuriuos subjektas pasirenka savo veikimo būdą. Jutiminė objekto išvaizda, t. y. jo grožio aspektas, tuo atveju visiškai nesvarbi, ji dingsta įpročio sunaikinta. Panašiai galima pasakyti ir apie moralinį sąmonės nusistatymą: tas nusistatymas yra susijęs su valios apsisprendimu, vadinasi, nenutraukia ryšio su individo aktyvumu. Todėl jis irgi praranda estetinį objekto aspektą.

Tokiu būdu autorius apibrėžia pirmąją esminę estetinio sąmonės nusistatymo ypatybę: iš jo plaukiantis suvokimas nėra suinteresuotas, jis nepriklauso nuo individo poreikių ir interesų. Subjektas čia tik iš šalies lyg visai pasyviai stebi objektą. Tai — kontempliatyvus sąmonės nusistatymas, arba žiūra. Tačiau kontempliatyvumas nėra specifinė estetinio suvokimo ypatybė: kontempliatyvus yra ir teorinis sąmonės nusistatymas.

Kontempliatyvaus sąmonės nusistatymo aiškinimas, be abejo, nėra pati stipriausioji V. Sezemano estetinės koncepcijos vieta. Kai kurios esminės sąvokos čia yra gana neapibrėžtos. Tai ypač iškyla aikštėn praktikos ir praktinių poreikių traktavime. Autoriaus požiūriu, praktiniai poreikiai — tai individo kasdieninio gyvenimo reikalai ir interesai, kurie savaime aišku, uždeda antspaudą visam jo veikimo būdui. Todėl V. Sezemanas ir konstatuoja, kad teorinė veikla yra atitrūkusi nuo praktinių poreikių, yra pakilusi virš jų. Teorinis sąmonės nusistatymas yra praktiškai nesuinteresuotas. Tačiau kada autoriui teorinį sąmonės nusistatymą reikia atskirti nuo estetinio, teorinę kontempliaciją — nuo estetinės, jis vėl yra priverstas šauktis praktikos pagalbos. Šiuo atveju jis iškelia teorinio pažinimo ryšį su praktiniais poreikiais, teorijos praktinį kryptingumą: praktiniai poreikiai jo traktuojami kaip teorinio pažinimo pagrindas. „Paties gyvenimo poreikiai,— rašo V. Sezemanas.— verčia pažinimą plėstis, turtėti ir pagaliau pavirsti teoriniu pažinimu, t. y. ne tik tenkinti esamuosius poreikius, bet ir numatyti ateitį, tai, kas gali būti arba įvykti pagal bendrą bei dėsningą daiktų arba reiškinių sąryšį. Vadinasi, teorija, teorinis žinojimas tampa būtina praktinio žinojimo plėtojimosi sąlyga ir tuo pačiu užsikariauja daugmaž

savarankišką vertę. Žodžiu, iš pažinimo vaidmens žmogaus gyvenime galima suprasti, kodėl ilgainiui pati objektyvi tiesa buvo pripažinta autonomine verty- be — nes ir abstrakčiausia mokslinė teorija nenustoja ryšio su gyvenimo poreikiais, joje slypi viena arba kita praktinio pritaikymo galimybė" (p. 129). Aišku, kad čia mes susiduriame su dviem skirtingais praktikos ir praktinio poreikio supratimo aspektais, tačiau tie aspektai knygoje griežčiau neskiriami. Beje, toks nevienareikšmis praktikos supratimas atsiliepė ir į meno prigimties aiškinimą. Iš vienos pusės, autorius iškelia, kad „meno kūryba, taip pat kaip ir pažinimas, pradžioje nesudaro atskiros savarankiškos žmogaus veiklos srities, o pamažėle išauga iš praktinių gyvenimo poreikių" (p. 126), o iš kitos — skirdamas estetinę kontempliaciją nuo teorinės, jis pabrėžia, kad „pats grožis neturi jokio vidinio ryšio su naudingumu" (p. 130).

Nėra abejonės, kad šiems skirtingiems praktinių poreikių ir naudingumo aspektams suderinti reikalinga teorija, o tokios teorijos V. Sezemanas neduoda. Toje metodologinėje plotmėje, kurioje stovi autorius, tie aspektai nesuderinami. V. Sezemanas čia neteisus ne faktine prasme: jis remiasi realia dalykų padėtimi. Iš tikrųjų teorinis požiūris, kaip ir estetinis, praktiškai nesuinteresuotas ir šia prasme kontempliatyvus. Tai iškelia ir K. Marksas. Tačiau K. Marksas išaiškina bendrą objektyvų teorinės ir estetinės kontempliacijos pagrindą. Tas pagrindas — visuomeninė gamyba, „nesuinteresuota" praktika. „ <...> gyvūnas,— rašo K. Marksas,— gamina vien tai, ko betarpiškai reikia jam pačiam arba jo jaunikliui; jis gamina vienašališkai, o žmogus gamina universaliai; gyvūnas gamina tik betarpiško fizinio poreikio verčiamas, o žmogus gamina, net būdamas laisvas nuo fizinio poreikio, ir tikrąja žodžio prasme tik tada ir gamina, kai būna laisvas nuo jo; gyvūnas gamina tik save patį, o žmogus atgamina visą gamtą; gyvūno produktas betarpiškai susijęs su jo fiziniu organizmu, o žmogus yra laisvas savo produkto atžvilgiu. Gyvūnas formuoja materiją tik pagal matą (Maß) ir poreikius tos rūšies, kuriai jis priklauso, o žmogus moka gaminti pagal bet kurios rūšies matą, ir visur jis moka pritaikyti daiktui atitinkamą matą; dėl to žmogus formuoja materiją taip pat ir pagal grožio dėsnius". (*K. Marksas* ir *F. Engelsas,* Apie literatūrą, p. 36.)

K. Markso socialinė metodologija kontempliacijos problemą pakelia į aukštesnę teorinę plotmę, kurioje ir yra galimas nuoseklus šios problemos sprendimas. Šioje plotmėje praktika ir teorija (o kartu ir grožis) iškyla ne kaip skirtingi sąmonės nusistatymai, o kaip įvairūs tikrovės įsisavinimo, realaus jos sužmoginimo aspektai. Žmogiškoji praktika, kaip realus žmogaus ir gamtos santykis, kaip gamtos humanizavimas ir žmogaus natūralizavimas, yra tikrasis pasaulio dvasinio įsisavinimo pagrindas.

V. Sezemanas su K. Markso veikalais buvo susipažinęs ir, apskritai imant, teisingai interpretuoja bendruosius filosofinius marksizmo principus. Tačiau socialinė K. Markso teorijos pusė jam liko ne visai aiški. Tai matyti ir iš paskutinio jo straipsnio „Estetinių vertybių objektyvumas ir subjektyvumas". Straipsnyje autorius paliečia tą aiškiai kai kurių estetikų susiaurintą K. Markso pasaulio įsisavinimo teorijos interpretaciją, kuri grožį sieja su darbo procese

kylančiu kūrėjo pasitenkinimu savo sugebėjimais ir meistriškumu. V. Sezemanas teisingai pastebi, kad toks meno prigimties aiškinimas yra nepakankamas, tačiau jo paties metodologinė pozicija neleidžia pasiūlyti K. Markso teorijos kitokios interpretacijos. Pavyzdžiui, autorius nurodo, kad gamtos sužmoginimas turi praktinę reikšmę, kiek jis leidžia žmogui orientuotis aplinkoje; tačiau, jo nuomone, jis nėra būtina daiktų ir reiškinių estetinio vertingumo sąlyga, nes estetiškai suvokti galima ir žmogaus nepaliestos gamtos reiškinius. „Grynai praktiniu požiūriu, — rašo jis, — meninė veikla ir estetinis gėrėjimasis yra prabangos dalykai" (p. 375). Su tuo, žinoma, galima sutikti, tačiau pridūrus, kad prabanga yra neatskiriama žmogaus natūros savybė.

Kokiu mastu V. Sezemano socialinio-metodologinio požiūrio ribotumas atsiliepė estetikos problemų gvildenimui jo knygoje? Nesunku pastebėti, kad jau pačiame problemų formulavime autorius dažnai susiduria su dideliais keblumais. Tai akivaizdžiai rodo kad ir meno kilmės problemos formulavimas. V. Sezemanas teisingai atkreipia dėmesį į tai, jog svarbiausias meno kilmės tyrinėjimų uždavinys yra bendrų meno galimumo sąlygų iškėlimas, išaiškinimas tų ypatingų istorinių aplinkybių, kurios paruošia dirvą grožio suvokimui ir grožio kūrybai. Tačiau kur ieškoti tų sąlygų ir tų aplinkybių? Autorius iš pradžių nagrinėja fiziologinį-psichologinį meno kilmės problemos aspektą. Čia jis analizuoja vadinamąjį ekstazišką sąmonės nusistatymą, kuris reiškiasi dvejopai: arba atsidėjimas objektui taip patraukia dėmesį, kad motorinė reakcija sustabdoma (teorinė kontempliacija), arba gauto įspūdžio sukeliami judesiai prisitaiko prie objekto vaizdo ir atgamina jį (meno kūryba). Greta šio momento, V. Sezemanas iškelia meno priklausomumą nuo praktinių poreikių raidos. Tačiau pastarieji, jei jie tėra organizmo poreikiai, irgi negali būti meno genezės pagrindu. „... Tas savotiškas sąmonės nusistatymas, kuriuo remiasi estetinė kontempliacija ir meninė kūryba, negali būti ištisai išvestas arba išaiškintas nei iš įgimtų žmogaus instinktų, nei iš praktinių gyvenimo poreikių. Tatai ypatinga sąmonės raidos pakopa, kuri įneša kažką iš pagrindų naujo į žmogaus santykį su aplinkiniu pasauliu ir kuri įgalina jį suvokti naują savarankišką vertybę — grožį ir padėti ją naujos veiklos formos, būtent, meninės kūrybos pagrindan" (p. 144). Bet tai vis dėlto reiškia, kad problemos sprendimas lieka atviras.

Taigi autoriaus socialinis-metodologinis požiūris yra perdaug siauras jo tyrimo rezultatams estetikos srityje aprėpti. Tačiau nereikia išleisti iš akių tai, jog mokslinių nagrinėjimų vertė nėra apsprendžiama vien jų metodologinės krypties. Tikrovės reiškiniai yra tokie sudėtingi, kad vien bendra teorinė schema, kad ir pati tobuliausia, dar nėra pakankama sąlyga jiems išaiškinti. Tai ypač pasakytina apie estetinius reiškinius. K. Marksas nurodė kelią, kuriuo eidamas estetikos mokslas, kaip ir apskritai socialiniai mokslai, gali atsistoti ant objektyvaus ir tvirto pagrindo. Jo socialinė teorija yra bendras visų kultūros vertybių prigimties aiškinimo metodologinis pagrindas. Tačiau estetinių reiškinių K. Marksas specialiai netyrinėjo. Jis tik išaiškino, kokioje teorinėje plotmėje (būties sferoje) teįmanoma formuluoti grožio suvokimo ir meno kūrybos

problemą, kokioje būties sferoje jos ieškoti. Sprendžiant šią problemą, analizė turi būti vaioma visomis kryptimis, atitinkančiomis be galo sudėtingą tiriamojo dalyko prigimtį. Tokį uždavinį ir kelia sau V. Sezemanas savo „Estetikoje". Ir šia prasme minėto veikalo privalumai yra akivaizdūs. Autorius ne tiktai turi puikų mokslinį pasirengimą tirti specialias estetikos problemas, — jis turi tam ir neabejotinų gabumų. Jis jautrus grožiui, ir todėl jam nereikia savo nuovokos kompensuoti spekuliatyviais samprotavimais. Mokslinio tyrimo įgudimas ir jautrumas grožiui leidžia V. Sezemanui atskleisti vis naujus ir naujus būties klodus, kuriuose slypi grožis. Jo speciali estetinė analizė — gili ir tiksli.

V. Sezemano estetinis akiratis yra toks platus, kad jis nuolat laužo savo siauroką teorinę schemą. „Estetikoje" pateikiama įdomių ir gilių samprotavimų apie tokius estetinius reiškinius, kurių bendros prigimties klausimo spręsti autorius nesiima. Čia jis apsiriboja tų reiškinių aprašymu, arba, kaip jis pats sako, fenomenologine analize. Toks metodas neturi nieko bendro su siauru empirizmu, jis neignoruoja sudėtingų tikrovės reiškinių ir nesiima jų suvesti į paprastus. Toks tyrimo metodas turi savo privalumą. Jis leidžia aprėpti ir tokius reiškinius, kurių tikroji prigimtis, jų mokslinio sisteminimo būdas dar nėra žinomi. Toks mokslinio patyrimo prasiveržimas pro istoriškai ribotą teorinę schemą yra būtina pažinimo pažangos sąlyga. Tokiu būdu paruošiamos prielaidos naujam, aukštesniam už buvusį, teoriniam požiūriui atsirasti. V. Sezemano knyga yra gana būdingas pavyzdys, rodantis, kaip mokslinis patyrimas praauga savo teorinę schemą.

Antai, nagrinėdamas kontempliatyvų sąmonės nusistatymą, autorius susiduria su dviem tokiais praktinio poreikio ir suinteresuotumo aspektais, kurie nesiderina vienas su kitu. Tačiau šio prieštaravimo V. Sezemanas nemėgina atmesti savo teorinės konstrukcijos nuoseklumo labui, o konstatuoja, jog čia esama tam tikro žmogaus asmenybės dvilypumo. Žmogaus asmenybėje glūdi du skirtingi „aš" — mažasis ir didysis. Pirmasis — tai psichofizinė žmogaus individualybė, sąlygota visų realaus gyvenimo determinacijų. Antrasis nugali šio pirmojo sąlygiškumą: refleksijos ir grožio suvokimo dėka jis iškyla virš jo, žiūri į jį iš šalies, iš aukšto. Tiktai šitam antrajam „aš" yra prieinamas kontempliatyvus nusistatymas. Be abejo, čia nepaaiškinama kontempliacijos prigimtis, bet ji iš tam tikro taško aprašoma kaip nuostabus ir mįslingas reiškinys.

Kaip vis dėlto V. Sezemanas aiškina estetinį sąmonės nusistatymą, t. y. kaip jis išsprendžia paskutinę grožio savitumo problemą — kaip atskiria estetinę kontempliaciją nuo teorinės? Skirtingai nuo teorinio pažinimo, estetinis suvokimas yra jausminis, arba emocinis. Tačiau kartu autorius akcentuoja objektyviąją estetinio suvokimo pusę, aktyvų vaidmenį jame priskirdamas ir estetiniam objektui. Kaip suprasti šiuos „objektyvius" jausmus? Šiai problemai gvildenti „Estetikoje" skiriama gana daug vietos. Trumpai suglaudus, autoriaus išvados yra tokios. Visi mūsų jutiminiai įspūdžiai pasižymi dinamika. Mes ją ne visuomet suvokiame, kadangi tiek teorinis pažinimas (refleksija), tiek praktinis patyrimas (įpratimas) ją nutrina. Tačiau tiktai vaizdi suvokimų dinamika yra vienintelė forma, kuria mes galime suvokti kitų būtybių psichinį gyvenimą,

vadinasi, ir jų emocijas. Šioje dinamikoje objektyviai slypi tam tikras raiškumas (ekspresyvumas), kuris ir yra estetinio suvokimo emocionalaus prado pagrindas. Estetinis sąmonės nusistatymas (estetinė kontempliacija) ir fiksuoja šitą estetinių objektų pusę. Emocionalumas nėra mūsų priskiriamas estetiniam objektui,— jis priklauso šiam pastarajam ir yra mūsų suvokiamas betarpiško estetinio įspūdžio dėka.

Nesunku pastebėti, kad tas estetikos teorijos pagrindimo kelias, kuriuo eina V. Sezemanas, turi nemaža sąlyčio taškų su E. Kanto estetika. Kaip ir E. Kantas, V. Sezemanas estetikos teorijos išeities tašku laiko jos objekto autonomiškumo principą ir sieja grožį su nesuinteresuotu, sąvokos netarpininkaujamu pomėgiu, kuris plaukia iš teleologinės paties estetinio objekto sąrangos. Tačiau grožio objektyvumo klausimu V. Sezemanas ryžtingai nutraukia ryšius su E. Kanto estetika. Pastarojoje visų pirma jam nepriimtinas subjektyvistinis jos pobūdis, kuris apspręstas E. Kanto filosofijos idealistinės krypties. Kadangi E. Kanto filosofijoje objektyvumas grindžiamas apriorinėmis proto sąvokomis — kategorijomis, tai ir jo estetikoje jutiminės estetinio objekto sąrangos suvokimas negali pretenduoti į objektyvumą ir grožis galų gale yra suvedamas į tam tikrą subjektyvią būseną. V. Sezemanas laikosi priešingo požiūrio: grožio pamatas yra objektyvus; estetinis suvokimas mums atskleidžia pačioje jutiminėje estetinio objekto sąrangoje slypintį emocionalumą.

Objektyvūs, nesuinteresuoti jausmai ir emocijos yra paskutinė V. Sezemano grožio koncepcijos išvada. Ar neslypi tokioje išvadoje vidinis prieštaravimas? Ar mes galime ją mąstyti? Autoriaus požiūriu, tai neturi reikšmės, svarbu tiktai, kad mes teisingai aprašytume grožio fenomeną. Tiesa, jis išskiria šioje išvadoje glūdinčias priešybes, nurodydamas, kad estetikos teorijos paprastai remiasi kuria nors viena iš jų — arba kontempliatyviu, arba jausminiu estetinio suvokimo momentu. Pirmuoju atveju estetinis suvokimas siejamas su teoriniu pažinimu, antruoju — su morale. „Vienok, — tęsia V. Sezemanas,— griežtai laikantis pačių estetinių fenomenų aprašymo ir neįspraudžiant jų į iš anksto nustatytos teorijos rėmus, tenka pripažinti, kad šita alternatyva nėra išsami: yra dar trečia galimybė, kuri, rodos, atitinka tikrenybę, būtent, galimas toks emocinis objekto suvokimas, kuris yra nepraktiškas, asmeniškai nesuinteresuotas. Mūsų asmenybės emocinis atsiliepimas į objekte pasireiškiančią gyvybę arba jausminį tonalumą nekliudo tam, kad mes to objekto atžvilgiu išlaikytume kontempliatyvų nusistatymą, pajungdami jam ir tą nuotaiką, kuria mus užkrėtė pats objektas. Tokio pobūdžio yra kaip tik *estetinė žiūra*, estetinis atsidėjimas, atskleidžiąs mums ir objektyvią, antindividualinę jausminių išgyvenimų reikšmę. Neutralizuodamas objekto realią ir subjektyviai aktualią svarbą, žmogus iškelia jame glūdinčias objektyvias estetines vertybes" (p. 256).

Grįžkime prie tos problemos, nuo kurios pradėjome sekti V. Sezemano estetikos teorijos principų rutuliojimąsi — grožio autonomiškumo problemos. Šio autonomiškumo paslaptis glūdi, be abejo, autoriaus estetinės kontempliacijos aiškinime. V. Sezemano požiūriu, grožis yra vertybė, t. y. tam tikras objekto ir subjekto santykis. Savo ruožtu šitas santykis apibūdinamas kaip estetinė

kontempliacija, t. y. kaip nesuinteresuotas jausmas. Bet tai yra tik negatyvus subjekto, o tuo pačiu ir jo santykio su objektu apibūdinimas. Tuo tiktai pasakoma, kad gamtinė žmogaus prigimtis nepaaiškina grožio fenomeno. Tačiau kuo remiantis tuomet apibrėžti estetinių vertybių turinį? Iš objektyviosios pusės, tai — estetinio objekto struktūra, o iš subjektyviosios — belieka valios laisvės, t. y. tapatumo sau pačiai principas. Estetinės vertybės pasidaro uždara sritimi, o jų turinys autonomiškas estetinio suvokimo atžvilgiu.



Aiškindamas meno autonomiškumo principą, V. Sezemanas neapeina labai sudėtingos meno visuomeninio reikšmingumo problemos. Šiai problemai autorius teikia svarbią reikšmę ir nuolat grįžta prie jos įvairiomis progomis. Ryškiausiai ši problema iškyla aikštėn tuomet, kai autorius nagrinėja estetinių vertybių santykį su kitomis kultūros vertybėmis.

Patį meno visuomeninės reikšmės problemos formulavimo būdą apsprendė V. Sezemano estetinės koncepcijos pagrindai. Analizuodamas estetinių vertybių savitumą, jis prieina išvados, kad estetinė būtis turi dvi puses — objektyviąją ir subjektyviąją. Pirmoji — tai estetinio objekto struktūra, antroji — estetinis sąmonės nusistatymas (estetinė kontempliacija). Mes jau minėjome, kad estetinės kontempliacijos principas, kad ir kaip jis svarbus autoriaus estetikos teorijoje, neatskleidžia estetinių vertybių turinio, jų reikšmės žmogaus gyvenime. Natūralu, kad V. Sezemanas šitą problemą analizuoja, remdamasis pačiu estetiniu objektu, jo struktūra.

Autoriaus požiūriu, estetinio suvokimo objektai yra realūs: tai įvairūs meno kūriniai arba gamtos reiškiniai. Tačiau jų, kaip realių tikrovės objektų, būtis nesutampa su jų estetine būtimi. Pastarąją mums atskleidžia tik ypatingas tų objektų suvokimo būdas, kuris iškelia estetinį jų aspektą. Estetinio suvokimo objektas yra tam tikras ekspresyvus reiškinys kaip jutiminė vienybė.

Estetinio suvokimo objektą nuo teorinio pažinimo objekto skiria jutiminis jo sąrangos pobūdis: estetinis suvokimas nėra tarpininkaujamas sąvokų. Tačiau ar tai nereiškia, kad toks suvokimas priverstas apsiriboti grynai formalia estetinio objekto kompozicija, kad jis neapima ir negali apimti šio objekto reikšmės? Šis klausimas yra labai svarbus V. Sezemano estetikos teorijos santykiui su E. Kanto estetika tiksliau apibrėžti. E. Kantas, sekdamas to meto filosofijos racionalistine tradicija, teleologinę estetinio objekto struktūrą siekė atskleisti pačioje jutiminėje to objekto formoje, visiškai nepriklausomai nuo jo dalykinės reikšmės, nes pastaroji nesanti būdinga estetiniam objektui, ir tas grožis, kuris ja remiasi, nesąs savarankiškas. Tuo pagrindu E. Kantas grožį skirsto į laisvąjį ir priklausomąjį, tiktai pirmajam priskirdamas tikrą autonomiją.

Toks estetinės sferos susiaurinimas ir estetinių vertybių autonomiškumo traktavimas V. Sezemanui nepriimtinas. Jis visiškai kitaip aiškina estetinio objekto jutiminės formos santykį su jo reikšme. Jutiminę estetinio objekto vie-

nybę autorius supranta daug plačiau, negu E. Kantas. Ji yra ne vien pojūčių mums teikiama medžiaga, o visas suvokiamo objekto reikšmingumas. Toks požiūris V. Sezemano pagrindžiamas gnoseologiškai: nėra esminio skirtumo tarp suvokimo ir supratimo; elementariausiam suvokimui būdinga tam tikra struktūra, t. y. jame glūdi tam tikras supratimas. Todėl, autoriaus požiūriu, ir grynai jutiminis objektų pavidalas yra reikšmingas, turiningas. Šitą estetinio objekto reikšmingumo ir turiningumo apspektą V. Sezemanas siekia išanalizuoti, nepažeisdamas estetinio suvokimo autonomijos, t. y. išvystyti jo viduje.

Kuo estetinis objektas yra aktualiai reikšmingas žmogui? Visi meno kūriniai turi tam tikrą jausminį, emocinį momentą. Šis momentas kyla iš žmogaus santykio su jo aplinka, iš to, kad žmogui reikšmingi ne tik kitų žmonių veiksmai, bet ir jų dvasinės būsenos, jų nuotaikos — visa jų jausena. Estetiniame objekte šitas momentas įgyja objektyvią būtį ir gali būti betarpiškai suvokiamas.

Panašiai V. Sezemanas aiškina ir estetinio objekto dalykinės reikšmės santykį su jutiminiu vaizdu. Tiesa, dalykinė reikšmė būdinga ne visoms meno šakoms: kai kurios iš jų tiesiogiai nieko neatvaizduoja. Autoriaus požiūriu, dalykinė reikšmė nėra ir negali būti šalia jutiminės estetinio objekto vienybės. Pačiuose mūsų jutimuose glūdi tai, ką jie reiškia ir išreiškia. Ir jeigu estetinis suvokimas savo objektą fiksuoja tik jutimingumo forma, tai dar nereiškia, kad šiame procese prarandama dalykinė objekto pusė, jo reikšmingumas. Suvokdami jutiminę estetinio objekto išvaizdą, mes suvokiame visą patyrimo mums duotą jo prigimtį, vadinasi, ir jo dalykinę reikšmę. „...Dalykinė objekto reikšmė,— rašo V. Sezemanas,— nėra savarankiškas komponentas, kuris prisijungtų prie jutiminės jo formos ir reikalautų atskiro suvokimo akto. Tiesioginis regėjimo objektas tėra vien matomoji (jutiminė) daiktų ir procesų išvaizda, ir tik šioje išvaizdoje ir per ją gali būti vaizdžiai ir konkrečiai suvokiama jų reikšmė (visa regėjimui neprieinama jų prigimtis)" (p. 79). Dalykinė reikšmė yra organiškas estetinės struktūros komponentas.

Estetinio objekto struktūros analize grindžiamas taip pat meno kūrinio formos ir turinio santykio aiškinimas. Ir čia V. Sezemanas visų pirma pabrėžia tą mintį, kad turinys natūraliai išauga iš meno kūrybos specifikos, kad turinys ir forma yra neperskiriamai suaugę. „...Kiekvieno meno kūrinio turinys (siužetas), t. y. turinys, imamas konkrečia estetine prasme, neperskiriamai susijęs su savo forma ir sudaro su ja vieną organišką visumą arba struktūrą" (p. 91—92). „Turinys <...> neatskiriamai suaugęs su įkūnijimo forma, ir todėl, formai išsiskleidžiant, turtėja ir pats turinys. Naują turinį gali tinkamai išreikšti tiktai nauja forma" (p. 163).

Dalykinė reikšmė, įeidama į estetinę struktūrą kaip jos komponentas, kartu turtina jutiminę kūrinio formą. Kuo reikšmingesnis yra estetiškai vaizduojamas objektas, tuo daugiau jame glūdi specifinių grožio vertybių. Tose meno šakose, kurioms siužetinis momentas esmingas, grynai jutiminės formos raiškumas turi prisiderinti prie dalykinės reikšmės (siužeto) reikalavimų, pastaroji čia yra organizuojamasis kūrinio jutiminės vienybės principas.

Tačiau šioje organiškoje jutiminės formos ir dalykinės reikšmės sąveikoje vienu atžvilgiu pirmenybė priklauso pirmajai. Būtent, dalykinė reikšmė tik tiek yra estetinės struktūros komponentas, t. y. estetinis reiškinys, kiek ji pritampa prie jutiminės objekto išvaizdos. Dalykiniai momentai, kurie negauna išraiškos jutimiškai suvokiamoje meno kūrinio vienybėje, yra pašaliniai ir nieko neprideda prie meno kūrinio vertės. Štai kodėl autorius klaidingu laiko tokį meno kūrybos analizės kelią, kuris atramos tašku ima siužetą arba idėją: jeigu manoma, kad tam tikrą siužetą arba idėją gali realizuoti bet kokia meno rūšis ir bet kokiu būdu, tai toks siužetas arba idėja yra abstraktūs ir nemeniniai, nes konkretaus meno kūrinio siužeto arba idėjos estetinį reikšmingumą apsprendžia jutiminė kūrinio forma.

Tokiu būdu V. Sezemanas įsiterpia į, kaip jis pats vadina, idealistų ir formalistų ginčą estetikoje, kurio esmę sudaro skirtingas meno turinio ir formos santykio aiškinimas. Savo ištakomis šis ginčas siekia E. Kanto estetiką, tiksliau, jo grožio skirstymą į laisvąjį ir priklausomąjį. Toks skirstymas paneigia grožio sferos vieningumą, suskaldydamas estetiką į dvi savarankiškas dalis: jutiminės formos estetiką ir dalykinio turinio estetiką. Autoriaus požiūriu, mėginimai įveikti E. Kanto estetikos dualizmą buvo vienašališko pobūdžio. Idealistai (F. Šelingas, G. Hegelis) estetinę meno kūrinio vertę sieja su jame įkūnyta idėja, pajungdami jai jutiminę kūrinio formą. Formalistai (J. Herbartas, G. Fechneris) eina priešingu keliu: estetines vertybes jie išveda iš formalios objekto struktūros, turinį laikydami estetiniu atžvilgiu indiferentišku dalyku. V. Sezemanas tokią alternatyvą laiko klaidinga jau vien dėl to, kad ir vienoje, ir kitoje pozicijoje slypi tam tikras turinio ir formos dualizmas. Toks dualizmas arba paneigia estetinių vertybių savitumą, jų autonomiją, arba, priešingai, jų ryšį su kitomis kultūros sritimis. Todėl estetinė teorija turi remtis ne jutiminės formos ar dalykinio turinio primato principu, o jų vieningumo principu.

Siužetas arba idėja estetiniu reiškiniu virsta tik tuo atveju, kai menininkas suranda atitinkamą jų realizavimo būdą. Menas nėra mechaniškas idėjos įkūnijimas, jis nėra tik atvaizdavimas ar kopijavimas,— menas yra kūryba. Todėl ir kūrinio estetinės vertės kriterijus negali būti visai išorinis paties kūrinio atžvilgiu, nes toks kriterijus ignoruotų meno kūrinio individualumą, konkretų estetinių vertybių įkūnijimo būdą. O pastarasis priklauso ir nuo subjektyvių faktorių, t. y. nuo menininko individualybės. Menininkas taip atrenka ir suderina objektų aspektus, kad jų raiški vienybė padaro kūrėjo sumanymą estetine vertybe. Tai yra kūrybos aktas, be kurio neįmanomas tikrasis originalumas. Pastarasis gimsta iš kūrėjo subjektyvumo, bet kaip tik šis subjektyvumas ir yra objektyvios meno kūrinio vertės pamatas. Objektyvių ir subjektyvių momentų sąveika ir sąlygoja tą ypatingą kompozicijos sąrangą, kuri vadinama stiliumi. Stilius yra svarbiausias meno istorinės raidos analizės principas.

Taigi pagrindinė V. Sezemano intencija aiški: jis siekia atskleisti meno kūrinio turinio vidinį ryšį su jo estetiniu savitumu, iškelti nedalomą kūrinio vienybę. Kaip autoriui pavyko realizuoti tokį siekimą? Iš vienos pusės, jo po-

žiūryje glūdi prielaida, kad visi estetiniai objektai suvokime iškyla žmogui su visu savo dalykiniu reikšmingumu. Tačiau, antra vertus, žmogiškasis estetinių objektų reikšmingumas negali būti pagrįstas, remiantis vien estetinio suvokimo analize, kad ir kokia ji būtų kruopšti ir nuodugni. Žmogaus santykio su aplinka turinys neišplaukia iš V. Sezemano pateikiamos estetinio suvokimo analizės. Todėl, aiškindamas visuomeninį meno reikšmingumą, autorius išeina už estetinio suvokimo analizės ribų.

V. Sezemanas pabrėžia, kad net kruopščiausia estetinės formos (struktūros) analizė negali išsemti meno kūrinio viso estetinio turinio. Dar daugiau: jis laiko siauru ir vienašališku patį estetinį suvokimo aspektą. Kas į viską žiūri iš estetinio taško ir viską matuoja estetiniu matu, tas visus gyvenimo reiškinius, net pačius aktualiausius žmogui, traktuoja tiktai kaip reginį, galintį suteikti estetinį pasigėrėjimą. Todėl meno autonomiškumo principas neturi absoliučios reikšmės. Jis yra estetinės analizės principas ir negali būti taikomas meno santykiams su kitomis kultūros vertybėmis apibrėžti. Kol mes tam tikrus daiktus arba reiškinius nagrinėjame estetiniu aspektu, mes turime pripažinti grožio autonomiją, t. y. estetinių vertybių savarankiškumą visų kitų kultūros vertybių atžvilgiu. Estetinis požiūris tegali stovėti ant kertinio estetinės būties pamato — betarpiško estetinio suvokimo. Tiktai remiantis šiuo pastaruoju, galima meno kūrinių analizė, neignoruojant jų specifikos, jų su nieku nepalyginamos vertės. Tačiau visų kultūros vertybių šaltinis yra bendras — pats žmogaus gyvenimas. Kadangi menas negali prarasti ryšio su gyvenimu, jis negali prarasti ryšio ir su kitomis kultūros vertybėmis. „... Organiškas meno sąryšis su kitomis kultūros sritimis ir jo priklausomybė nuo bendros kultūros linkmės,— rašo V. Sezemanas,— nepanaikina meno autonomijos ir <...> tas nagrinėjimo būdas, kuris iškelia meno ryšį su mokslu, morale, ekonomika, politine santvarka, filosofija, neprieštarauja formaliai analizei, aiškinančiai vidinę meninių kūrinių struktūrą; priešingai, abudu gvildenimo metodai turi objektyvų pamatą meno prigimtyje ir papildo vienas antrą" (p. 189).

Autoriaus požiūrio platumą ypač vaizdžiai atskleidžia kūrybos proceso nagrinėjimas „Estetikoje". V. Sezemanas pabrėžia, kad kūrybos esmė negali būti paaiškinta jokiais techninio pobūdžio sugebėjimais ir patyrimu, nors kūrybos procesas neabejotinai turi ir savo grynai techninę pusę. Menininkų naudojamos komponavimo schemos ir techniniai įgūdžiai visuomet yra šalutinis kūrybos veiksnys. Kai tik šita kūrybos pusė ima viršų, kai ji pasidaro savarankiška ir užgožia tikrovę,— menas nuskursta, smulkėja, praranda savo originalumą. Jis sunyksta, pavirsdamas „sausu akademizmu arba paviršutinišku techniniu virtuoziškumu" (p. 188). Tokie reiškiniai yra meninio stiliaus, kuriame jie vyksta, mirimo ženklas.

V. Sezemanas gerai suvokia gilumines meno kūrybos ir apskritai grožio versmes ir todėl kaip svarbiausią tikro meno sąlygą iškelia jo ryšį su gyvenimu, su visu tuo, kas žmogui reikšminga ir turi jam besąlygišką vertę. Menas negali klestėti užsidaręs savyje ir nutraukęs ryšius su esminiais žmogaus gyvenimo poreikiais. „Atitrūkęs nuo realaus gyvenimo, menas neišvengiamai

senka, išsigimsta, pavirsta pramogą teikiančiu *žaidimu*. Jis ne tik nustoja ryšio su giliausiais savo įkvėpimo šaltiniais, bet ir nebegali atkurti viso to, kas juntamajame pasaulyje yra raišku bei reikšminga" (p. 225). Todėl menui nesvetimas ir tendencingumas. V. Sezemanas pabrėžia, kad didžiausi meno šedevrai persunkti socialinio patoso. Pastarasis ne tik nemenkina meno vertingumo, bet yra to vertingumo sąlyga. Menui svarbu tik tai, kad tendencija būtų ne primesta kūriniui, o natūraliai išaugtų iš kompozicinės jo sąrangos.

Taigi „Estetikos" autorius iškyla prieš mūsų akis kaip turiningo ir pažangaus meno atstovas. Savo knygoje jis visų pirma siekia atskleisti estetinių vertybių savitumą. Jis prieina svarbios išvados, kad grožis yra įaugęs į visą žmogaus gyvenimą, yra esminga jo dalis. Didelis V. Sezemano nuopelnas yra tas, kad visuomeninės meno funkcijos jis ieško pačiame estetinių reiškinių savitume, o ne šalia jo. Autoriaus požiūriu, grožio įspūdis yra neatskiriamai susijęs su tuo, ką jis reiškia ir išreiškia — su visu dalykiniu jo turiniu.

Savo veikalo pratarmėje V. Sezemanas pabrėžia, kad marksistiniu požiūriu estetikos mokslas visų pirma turi atsižvelgti į tą vaidmenį, kurį menas atlieka visuomenėje, kovodamas už tos visuomenės ir žmogaus pažangą. Mūsų laikų estetika turi padėti socialistinio meno praktikai. Tačiau estetika nėra normatyvinis mokslas, nes meno kūrybai neįmanoma nustatyti kokių nors griežtų taisyklių. Todėl savo uždavinį estetika geriausiai gali atlikti nuodugnia meno prigimties analize. V. Sezemanas „Estetikoje" ir kelia sau tokį tikslą. Savaime suprantama, kad knygoje, kuri parašyta prieš daugelį metų ir kurios autorius jau miręs, neatsispindi pastarųjų laikų tarybinės estetikos pasiekimai, tačiau tai nepaneigia jos didžiulės vertės. Kiekvienas, atidžiai perskaitęs šią knygą, pamatys, kokia sudėtinga yra grožio ir meno reiškinių problematika, kokia plati dirva dar laukia šios problematikos tyrinėtojų.

A. Lozuraitis

PAVARDŽIŲ RODYKLĖ

Achmatova, A. *(А. А. Горенко-Ахматова)* — 336, 337
Anri, Š. *(Ch. Henry)* — 276
Aristotelis *(Aristotelēs)* — 164, 191, 217—221, 224, 228, 237, 252—253, 260—261, 265, 367, 396
Asejevas, N. *(Н. Н. Асеев)* — 429

Bajė, R. *(R. Bayer)* — 275, 369
Bašas, V. *(W. Basch)* — 276
Batrakova, S. *(С. П. Батракова)* — 376
Baumgartenas, A. *(A. G. Baumgarten)* — 11, 262—264, 324, 367
Bekonas, F. *(F. Bacon)* — 396
Belas, A. *(Б. Н. Бугаев-А. Белый)* — 336, 340
Belinskis, V. *(В. Г. Белинский)* — 278, 370
Bergsonas, A. *(H. Bergson)* — 228—230, 232, 235, 277, 389, 419
Berkas, E. *(E. Burke)* — 266
Bethovenas, L. *(L. van Beethoven)* — 27, 290, 298, 300, 418
Biucheris, K. *(K. Bücher)* — 39, 142
Biufonas, Ž. *(G. L. L. Buffon)* — 262
Biuleris, K. *(K. Bühler)* — 417
Biulovas, H. *(H. G. von Bülow)* — 300
Blokas, A. *(А. А. Блок)* — 326, 336, 337, 338, 340, 429
Bremonas, A. *(H. Bremond)* — 277
Brinkmanas, A. *(A. E. Brinckmann)* — 418
Brukneris, A. *(A. Bruckner)* — 300
Bualio, N. *(N. Boileau)* — 262, 367, 421
Bulou, E. *(E. Bullough)* — 388

Chlebnikovas, V. *(В. В. Хлебников)* — 429
Christijansenas, B. *(B. Christiansen)* — 297, 299, 304, 309, 323, 328—330, 336, 429
Cvetajeva, M. *(М. И. Цветаева)* — 428

Čaikovskis, P. *(П. И. Чайковский)* — 300
Čechovas, A. *(А. П. Чехов)* — 236
Černyševskis, N. *(Н. Г. Чернышевский)* — 278
Čiurlionis, M. K. — 81—83, 289, 406, 409—412, 417, 420, 434

Darvinas, Č. *(Ch. Darwin)* — 114
Dekartas, R. *(R. Descartes)* — 191, 262, 295
Delakrua, E. *(E. Delacroix)* — 277
Desuaras, M. *(M. Dessoir)* — 325, 423—424
Dikensas, Č. *(Ch. Dickens)* — 236
Diurkheimas, E. *(E. Durkheim)* — 278
Dvoržakas, M. *(M. Dvořak)* — 190

Engelsas, F. *(F. Engels)* — 278—279
Epikūras *(Epikuros)* — 396
Euklidas *(Eukleidēs)* — 253

Fechneris, G. *(G. T. Fechner)* — 272—274, 368, 399
Fichtė, J. *(J. G. Fichte)* — 397
Fišeris, F. *(F. T. Vischer)* — 276, 324
Fojerbachas, L. *(L. Feuerbach)* — 278
Folkeltas, J. *(J. Volkelt)* — 232, 276, 333, 338, 368, 424
Fosijonas, A. *(H. Focillon)* — 275, 369
Frankas, S. *(С. Л. Франк)* — 427

Gaigeris, M. *(M. Geiger)* — 276, 369
Getė, J. V. *(J. W. Goethe)* — 15, 242, 309, 418, 421
Giujo, Ž. *(J. M. Guyau)* — 276
Grantas, A. *(A. Grant)* — 276
Grosas, K. *(K. Groos)* — 136, 369, 374, 416
Grosė, E. *(E. Grosse)* — 422

Hačisonas, F. *(F. Hutcheson)* — 265, 266—267, 367
Hanslikas, E. *(E. Hanslick)* — 421
Hartmanas, E. *(E. von Hartmann)* — 400
Hartmanas, N. *(N. Hartmann)* — 389—390
Hegelis, G. *(G. W. F. Hegel)* — 89, 175, 181, 221, 222, 270—272, 273, 278, 283—284, 324, 368, 397—398, 399, 424
Heinė, H. *(H. Heine)* — 352
Heraklitas *(Herakleitos)* — 394
Herbartas, J. *(J. F. Herbart)* — 273, 368, 398—399
Herderis, J. *(J. G. Herder)* — 142, 146, 396
Hildebrantas, A. *(A. von Hildebrandt)* — 275, 369
Hofmanas, E. *(E. T. A. Hoffmann)* — 251
Homeras *(Homēros)* — 250, 356, 358
Honegeris, A. *(A. Honegger)* — 290
Horacijus *(Quintus Horatius Flaccus)* — 324, 418
Houmas, H. *(H. Home)* — 266—267
Humboltas, V. *(W. von Humboldt)* — 335
Huserlis, E. *(E. Husserl)* — 276

Ibsenas, H. *(H. Ibsen)* — 92

Jakobsonas, R. *(Р. Якобсон)* — 429
Jumas, D. *(D. Hume)* — 367

Kairiūkštytė-Jacinienė, H.— 407—408
Kantas, E. *(I. Kant)* — 108, 110—112, 266, 267—269, 270, 272—273, 283—284, 288, 302, 309, 367—368, 379, 396, 421
Kohenas, H. *(H. Cohen)* — 277
Konas, J. *(J. Cohn)* — 277, 325, 423
Kročė, B. *(B. Croce)* — 77, 171, 277, 369, 416

Lalo, Š. *(Ch. Lalo)* — 278
Langė, K. *(K. Lange)* — 69—70, 254—255, 349, 352, 420, 432
Leibnicas, G. *(G. W. Leibniz)* — 262—264, 367
Leninas, V. *(В. И. Ульянов-Ленин)* — 279, 413
Leonardas da Vinčis *(Leonardo da Vinci)* — 15, 101
Lermontovas, M. *(М. Ю. Лермонтов)* — 301, 312
Lesingas, G. *(G. E. Lessing)* — 15, 96, 312, 324, 328, 330, 332, 421, 425
Lipsas, T. *(T. Lipps)* — 55—59, 276, 368
Locė, H. *(R. H. Lotze)* — 273, 368
Lokas, Dž. *(J. Locke)* — 265

Mandelštamas, O. *(О. Э. Мандельштам)* — 336, 429
Markovas, M. *(М. В. Марков)* — 431
Marksas, K. *(K. H. Marx)* — 278—279, 371—373, 374, 375, 378, 398, 413
Mejeris, T. *(T. Meyer)* — 325—328, 333
Meterlinkas, M. *(M. Maeterlinck)* — 92
Mikelandželas *(Michał Anioł Buonarotti)* — 49, 81, 418
Miuleris-Frajenfelsas, R. *(R. Müller-Freienfels)* — 423
Miunsterbergas, H. *(H. Münsterberg)* — 389
Monė, K. *(C. Monet)* — 201

Nekrasovas, N. *(Н. А. Некрасов)* — 297
Nikišas, A. *(A. Nikisch)* — 300
Novalis *(F. von Hardenberg — Novalis)* — 353

Ortega i Gasetas, Ch. *(J. Ortega y Gasset)* — 383

Panofskis, E. *(E. Panofsky)* — 207, 275
Permiakovas, S. *(С. М. Пермяков)* — 381
Pfaiferis, J. *(J. Pfeiffer)* — 419
Platonas *(Platōn)* — 191, 218, 228, 258, 259—260, 261, 265, 272, 317, 360, 361, 363, 366—367, 394, 395
Plechanovas, G. *(Г. В. Плеханов)* — 279
Po, E. *(E. A. Poe)* — 426
Potebnia, A. *(А. А. Потебня)* — 325, 335
Puškinas, A. *(А. С. Пушкин)* — 297, 301, 306, 309, 312, 326, 327, 331, 336, 337, 338, 340, 341, 348, 351, 352, 386, 418, 426, 430

Rafaelis *(Raffaello Santi)* — 101, 297
Reisdalis, J. *(J. van Ruysdael)* — 255

Rembrantas *(Rembrandt Harmensz van Riju)* — 297, 401, 418
Ribo, T. *(T. Ribot)* — 165—166
Rygelis, A. *(A. Riegl)* — 206
Romanas, Dž. *(G. Romano)* — 297
Ruso, Ž. Ž. *(J. J. Rousseau)* — 108, 142, 397

Segonas, Ž. *(J. Segond)* — 277
Sezanas, P. *(P. Cezanne)* — 201
Sokratas *(Sōkratēs)* — 222—223, 259, 355, 394, 395
Sologubas, F. *(Ф. К. Тетерников-Сологуб)* — 336, 337
Spenseris, H. *(H. Spencer)* — 136—137, 276, 374, 376, 416
Stanislavskis, K. *(К. С. Алексеев-Станиславский)* — 243, 415
Stolovičius, L. *(Л. Н. Столович)* — 377
Surijo, E. *(E. Souriau)* — 275

Šaliapinas, F. *(Ф. И. Шаляпин)* — 385
Šeftesberis, A. *(A. Asley Cooper — Shaftesbury)* — 108, 122, 265, 266, 367
Šekspyras, V. *(W. Shakspeare)* — 92
Šeleris, M. *(M. Scheler)* — 348, 424, 427, 430
Šelingas, F. *(F. W. J. Schelling)* — 89, 270—272, 273, 278, 309, 368, 397, 399
Šileris, F. *(J. F. Schiller)* — 15, 136—137, 152, 351, 374, 376, 418
Šklovskis, V. *(В. Б. Шкловский)* — 381
Šlėgelis, F. *(F. Schlegel)* — 146—147
Šopenhaueris, A. *(A. Schopenhauer)* — 161, 226, 256, 270—272, 283—284, 302, 334, 368, 400, 419

Špengleris, O. *(O. Spengler)* — 190, 191
Štumfas, K. *(K. Stumpf)* — 143—144

Tamašinas, L. *(Л. Г. Тамашин)* — 390—391, 432
Tasalovas, V. *(В. И. Тасалов)* — 431
Tenas, I. *(H. Taine)* — 181—184, 297, 422
Ticijanas *(Tiziano Vecellio)* — 418
Tiutčevas, F. *(Ф. И. Тютчев)* — 345, 426, 427, 430
Tolstojus, L. *(Л. Н. Толстой)* — 312, 381, 415

Vagneris, R. *(R. Wagner)* — 153
Valcelis, O. *(O. Walzel)* — 275
Velaskezas, D. *(D. R. de Silva y Velazquez)* — 298
Velflinas, H. *(H. Wölfflin)* — 196, 275, 313, 369, 422
Vergilijus *(Publius Vergilius Maro)* — 91
Vydūnas *(V. Storosta)* — 400
Vikas, Dž. *(G. Vico)* — 146, 262, 270
Vindas, E. *(E. Wind)* — 207
Vinkelmanas, J. *(J. J. Winckelmann)* — 310
Viperis, B. *(B. Wipper)* — 206
Volfas, Ch. *(Ch. Wolff)* — 11, 263—264, 367
Vorobjovas, M. *(N. Worobiow)* — 409—412, 417, 420, 434
Vuntas, V. *(W. Wundt)* — 128

Zulceris, J. *(J. G. Sulzer)* — 262—265

Žirmunskis, V. *(В. М. Жирмунский)* — 426

TURINYS

V. Sezemanui atminti 3

Pratarmė 7

I skyrius

ĮŽANGA 11

1. Estetikos apibrėžimas ir objektas 11
2. Keblumai, su kuriais susiduria estetika 12
   a. Grožio kriterijus 12
   b. Estetika ir gyvasis menas 14
   c. Estetinio pergyvenimo savitumas 15
3. Betarpiškas estetinis suvokimas — medžiaginis estetikos pamatas 17

II skyrius

METODINIAI ESTETIKOS KELIAI 20

1. Ar reikia pradėti nuo gamtos ar meno grožio? 20
2. Trys estetinės analizės išeities taškai 21
   a. Menininkas-kūrėjas 22
   b. Žiūrovas (klausytojas) 23
   c. Pats meno kūrinys 24

III skyrius

ESTETINIO OBJEKTO ANALIZĖ 25

1. Esminės estetinio suvokimo ypatybės 25
   a. Estetinis suvokimas ir malonumo jausmas 25
   b. Sąmonės nusistatymo reikšmė estetinio objekto suvokimui 27
   c. Pavyzdžiai 30
      Poetinė kalba 30
      Dailė 34
      Muzika 37
2. Vidinė estetinio objekto struktūra 39
   a. Estetinio objekto vienybė 39
   b. Estetino objekto komponentai 40
   c. Dominantės reikšmė 44
   d. Statinė ir genetinė vienybė 45
   e. Estetinio objekto aspektai ir erdvės problema dailėje 47
   f. Laiko problema mene 50

3. Estetinio objekto raiškumas ir dalykinė reikšmė 51
a. Įvadas 51
b. Estetinių jausmų objektyvumas 52
c. Tradicinė analogijos teorija ir jos kritika 53
d. Įjautimo teorija ir jos kritika 55
e. Kaip turi būti aiškinamas estetinio objekto raiškumas 59
Intuicija — supratimo aktas 59
Pirminis šio supratimo akto raiškumas 60
Įsijautimo akto reikšmė 61
Vidinė estetinių įspūdžių dinamika (gyvybingumas) 62
Estetinio raiškumo ryšys su kontempliatyviu nusistatymu 66
Gaivinimas 68
Psichinis užsikrėtimas ir jo formos. Aidiniai jausmai 69
Meniniai atgaminimo aktai. Draminė vaidyba (persikūnijimas) 75
Jutiminio vaizdo santykis su dalykine reikšme 77
4. Estetinė forma ir estetinė struktūra 84
a. Įvadas 84
b. Regimoji ir liečiamoji formos. Jų organizuojamoji reikšmė 85
c. Formos ir medžiagos santykis 86
d. Apibendrinta formos reikšmė. Struktūra 87
e. Forma ir turinys (siužetas) 89
f. Pavyzdžiai: teatras ir kinas 92
g. Formos sureliatyvinimas. Formų hierarchija 95
h. Estetinė forma ir meno kūrinio individualumas 96
i. Stiliaus sąvoka 98
j. Stilius ir gamtos pamėgdžiojimas 102

IV skyrius

GAMTOS (NATŪRALUSIS) GROŽIS 104
1. Gamtos ir meno grožio santykiai kilmės atžvilgiu 104
2. Gamtos ir meno grožio estetinis kriterijus — tas pats 105
3. Gamtos grožio supratimas Europos kultūros istorijoje. Laukinės gamtos grožis 106
4. Organinių formų grožis 109
5. Žmogaus grožis. Jo idealas 110
6. Organinis grožis ir lytinis instinktas 114
7. Grožis ir biaurumas. Jų santykis mene 115
8. Gamtos grožio savitumas 119
a. Gamta — grožio potencija 119
b. Gamtos grožio realumas 120
c. Šio realumo reikšmingumas 121
d. Kaip reikia suprasti gamtos grožio realumą? 124

V skyrius

MENO KILMĖ 126
1. Primityviojo meno ryšys su kitomis kultūros sritimis 126
2. Mėginimai išaiškinti meno kilmę iš bendrų psichologinių principų. Tų aiškinimų kritika 128

3. Vaizduojamojo meno atsiradimo stimulai 130
a. Pamėgdžiojimo instinktas 130
b. Žaidimas (laisva motorinė veikla) 136
4. Muzikos kilmės klausimas 141
5. Bendros išvados 144
6. Menininkas ir vaikas (primityvusis žmogus) 146

VI skyrius

MENINĖS KŪRYBOS PROBLEMA 150
1. Bendras kūrybos proceso apibūdinimas 150
2. Trys pagrindiniai kūrybos proceso momentai 151
a. Vidinis susijaudinimas 151
b. Meninio sumanymo atsiradimas 152
c. Sumanymo realizavimas 153
3. Kūrybinė vaizduotė 155
a. Vaizduotės vaidmuo jutiminiame suvokime 155
b. Vaizduotės ryšys su mąstymu ir atmintimi 157
c. Vaizduotė ir motorinė veikla (žaidimas) 159
d. Išradingumas (kūrybos originalumas) 162
e. Dinaminė įtampa (dramatizmas) 164
f. Kūrybinė vaizduotė ir asociacijų mechanizmas 165
g. Abstrakcijos vaidmuo kūryboje 167
Abstrakcija pirminiuose suvokimo ir atgaminimo aktuose. Natūralieji simboliai 167
Natūralieji simboliai vaizduojamajame mene 169
Abstrakcija muzikoje ir architektūroje 173
Abstrakcijos vaidmuo poezijoje. Sutartiniai simboliai ir reikšminiai jausmai 174

VII skyrius

ISTORINĖ MENO RAIDA IR JĄ SĄLYGOJANTIEJI VEIKSNIAI 180
1. Kaip šita problema gali būti formuluojama ir aiškinama? 180
2. Teno „aplinkos" teorija ir jos kritinis įvertinimas 181
3. Psichologinė „atbukimo" teorija ir jos kritika 185
4. Menininko individualybės ir kūrybos santykis su kultūrine aplinka .. 186
5. Meno raidos santykis su bendra kultūros raida 189
6. Istorinis stilių kitimas ir jį aiškinančios teorijos 192
a. Jaunystės, subrendusio amžiaus ir senatvės stiliai 192
b. Archainis, klasikinis ir barokinis tarpsnis stiliaus raidoje 193
c. Ar nurodyta stiliaus raidos schema susijusi su vienos arba kitos meno rūšies vyravimu? 195
d. Ar šita schema tinka ir muzikos bei poezijos raidai apibūdinti? 196
e. Konstitutyvieji dailės rūšių pradai: tektoniškumas, plastiškumas, tapybiškumas, ornamentiškumas ir jų savitarpio santykiai 198
f. Teorijos, pripažįstančios meno raidą procesu, vykstančiu viena kryptimi 204
g. Teorijos, grindžiančios meno raidą periodiniu stilių kaitaliojimusi 208
h. Kuria prasme galima kalbėti apie meno pažangą? 209

VIII skyrius

GROŽIO SANTYKIAI SU KITOMIS KULTŪROS VERTYBĖMIS. MENO VAIDMUO KULTŪRINIAME GYVENIME 212
1. Įžanga 212
2. Grožis ir dorovė 213
a. Estetinio ir etinio požiūrio santykis 213
b. Estetinio nusistatymo neutralumas dorovės vertybių atžvilgiu 215
c. Pavyzdys: tragiškumas 216
d. Menas ir tendencingumas 225
e. Menas ir būties meilė 226
f. Pavyzdys: komiškumas 227
3. Menas (grožis) ir tiesa 237
a. Problemos formulavimas 237
b. Teorinė tiesa 238
c. Formalioji meno tiesa 239
d. Materialioji meno tiesa 241
Subjektyvusis aspektas 241
Objektyvusis aspektas 243
Jausminės išraiškos tikrumas 243
Dalykinės vaizduosenos tikroviškumas 244
Ką reiškia fantastiškumas? 247
Estetinė tikrovė 252

IX skyrius

ISTORINĖ ESTETIKOS TEORIJŲ APŽVALGA 257
1. Senovės graikų estetika 257
a. Įžanga 257
b. Kalokagatija 258
c. Sofistai. Platonas 258
d. Neoplatonizmas. Aristotelis 260
2. Racionalistinė estetika Prancūzijoje ir Vokietijoje 262
a. Bualio. Biufonas 262
b. Leibnicas. Baumgartenas. Zulceris 262
3. Empiristinė anglų estetika 265
a. Šeftesberis 265
b. Houmas ir Berkas 266
4. Kanto estetika 267
5. Vikas 270
6. Idealistinė vokiečių estetika: Šelingas, Hegelis, Šopenhaueris 271
7. Formalistai. Fechneris 272
8. Šių dienų estetikos teorijos 274
a. Teorijos, išeities tašku laikančios meno kūrinį (objektą) 274
b. Fenomenologinė estetika 276
c. Teorijos, išeities tašku laikančios suvokiantįjį subjektą 276
d. Teorijos, išeities tašku laikančios kuriantįjį subjektą 277
e. Metafizinė estetika 277
f. Sociologinės teorijos 278
g. Marksistinė estetika 278

X skyrius

MENO RUŠIŲ KLASIFIKACIJOS KLAUSIMAS 280
1. Problemos formulavimas 280
2. Meno kūrinio santykis su subjektu. Optinių ir akustinių įspūdžių skirtingumas 281
3. Erdvinės ir neerdvinės meno formos 285
4. Dalykinės ir nedalykinės meno formos 286
5. Vaizduojamasis ir nevaizduojamasis menas 289

PRIEDAI

ESTETINIS VERTINIMAS MENO ISTORIJOJE (Meno istorijos ir estetikos ryšio klausimu) 295

POETINIO VAIZDO PRIGIMTIS 322

ESTETINĖ KULTŪRA IR ESTETINIS AUKLĖJIMAS 355

FIZINIS AUKLĖJIMAS IR ESTETINĖ KULTŪRA 360

ESTETIKA 366

ESTETINIŲ VERTYBIŲ OBJEKTYVUMAS IR SUBJEKTYVUMAS 370

ESTETIKOS ISTORIJOS IR TEORIJOS FRAGMENTAI 393

PRAEITIES KULTŪROS IR GROŽIO APSAUGA 405

[H. KAIRIŪKŠTYTĖS-JACINIENĖS STUDIJOS APIE PAŽAISLĮ RECENZIJA] 407

[M. VOROBJOVO MONOGRAFIJOS APIE M. K. ČIURLIONĮ RECENZIJA] 409

Komentarai ir pastabos 413

Prof. V. Sezemanas ir jo „estetika" 435

Pavardžių rodyklė 455

Проф. Сеземан Василий

ЭСТЕТИКА

На литовском языке

Изд-во «Минтис» Лит. ССР, 1970 г.

□ □ □

Redaktorė *E. Brazaitė*
Dailininkas *B. Leonavičius*
Techninis redaktorius *D. Golleris*
Korektorė *V. Naruševičiūtė*

Leidinys Nr. 11361. Tiražas 7000 egz.
Duota rinkti 1970.III.9.
Pasirašyta spausdinti 1970.IX.14. LV 14138.
Popier. 70×90/16=14,5 p. lp.— 33,93 sp. l.+1 įkl
34,29 apsk. leid. lanko. Kaina Rb 4,24

□ □ □

Spaudė Valst. „Vaizdo" sp. Vilniuje, Strazdelio 1.
Užsakymo Nr. 835.